

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LE LYRISME MYTHIQUE
DE
HÖLDERLIN

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DES RAPPORTS
DE SON HELLÉNISME AVEC SA POÉSIE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE PAR

PIERRE BERTAUX

Agrégé d'allemand

Ancien élève de l'École Normale Supérieure

Ancien pensionnaire de la Fondation Thiers

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE

1936



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552421_0039

LE LYRISME MYTHIQUE

DE

HÖLDERLIN

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DES RAPPORTS
DE SON HELLÉNISME AVEC SA POÉSIE

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LE LYRISME MYTHIQUE
DE
HÖLDERLIN

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DES RAPPORTS
DE SON HELLÉNISME AVEC SA POÉSIE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE PAR

PIERRE BERTAUX

Agrégé d'allemand

Ancien élève de l'École Normale Supérieure

Ancien pensionnaire de la Fondation Thiers

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE

1936



A MONSIEUR MAURICE BOUCHER

Hommage reconnaissant.

LE LYRISME MYTHIQUE DE HÖLDERLIN

INTRODUCTION

Nous traduisons par « lyrisme mythique » une expression de Hölderlin dans l'essai *Über die Religion* où il définit le mythe épique, *die epische Mythe*, le mythe dramatique, *die dramatische Mythe*, et laisse en suspens la définition du mythe lyrique : *das Lyrischmythische ist noch zu bestimmen* (III, 266). Ce terme nous paraît correspondre mieux que tout autre à une conception de la poésie qui est propre à Hölderlin, et qui pour cela s'accommode mal des mots qui servent d'ordinaire à désigner les divers modes du lyrisme.

Qu'est-ce que le lyrisme mythique? Hölderlin a trouvé le nom; il nous a laissé le soin de définir la chose en nous guidant sur l'application qu'il en a faite dans sa poésie. Car il est remarquable que Hölderlin, à partir du moment où il a nommé le lyrisme mythique et où l'importance de cette notion lui est apparue, s'est abstenu de toute activité qui n'en serait pas la mise en pratique, ou, comme il le dit lui-même, *wirkliche ausübende Poësie* (III, 394). Son œuvre de traducteur elle-même ne fait pas exception.

La notion de lyrisme mythique, que nous préciserons provisoirement en disant qu'elle est exactement à l'opposé du lyrisme individuel, de ce que les Allemands nomment *Erlebnisdichtung*, *Gelegenheitsgedicht*, n'est pas chez Hölderlin une découverte

subite et imprévue, une révélation. Nous la voyons se former dès son enfance, dans sa jeunesse, et prendre corps définitivement lorsque les dures expériences de la trentaine l'ont amené à maturité. Nous suivrons le développement du lyrisme mythique chez Hölderlin à travers l'ensemble de son œuvre poétique et de ses essais, en prêtant une attention particulière aux rapports entre cette notion et le goût et la connaissance qu'avait Hölderlin de l'antiquité. On a souvent rattaché sa notion de lyrisme mythique à Pindare : il nous a paru qu'il y avait là quelques précisions à donner, principalement en ceci que le lyrisme de Hölderlin explique sa rencontre avec Pindare au moins autant que l'inverse. S'il est indéniable que la notion de lyrisme mythique se précise chez Hölderlin grâce aux modèles antiques, grecs en particulier, il reste à montrer pourquoi ce n'est qu'à partir de 1798 que Pindare prend pour Hölderlin — qui le connaissait depuis longtemps — sa signification décisive. Cela exige une étude des rapports de l'hellénisme de Hölderlin avec sa poésie dès avant que ne soit formée la notion de lyrisme mythique, et même depuis l'enfance¹.

1. Nos citations sont faites d'après l'édition Hellingrath.

PREMIÈRE PARTIE

ENFANCE ET JEUNESSE

Dans cette première partie de la vie et de l'œuvre de Hölderlin, celle qui s'achève avec la crise de l'automne 1798, nous distinguerons deux périodes : l'adolescence de Hölderlin, qui est facile à délimiter ; c'est la vie d'étudiant dans les séminaires de théologie, à Maulbronn et Tübingen, puis à l'université d'Iéna et à Weimar. Puis les années de jeunesse, le séjour de Hölderlin à Francfort.

Dans l'enfance et la jeunesse de Hölderlin, nous analyserons successivement ses essais, ses traductions, ses poésies. Nous laisserons de côté l'examen du roman *Hyperion*, nous attachant à notre propos qui est de rechercher dans les rapports du lyrisme de Hölderlin avec son hellénisme une définition de sa poésie.

A. — LES ESSAIS.

I. *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen.*

Il semblerait que, pour avoir une notion de ce que Hölderlin connaissait de la littérature grecque, tout au moins à ce moment-là, il doive suffire d'étudier de près une dissertation intitulée *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen*, que Hölderlin présenta en 1790 à l'Université de Tübingen pour obtenir le grade de *Magister der Philosophie*. Malheureusement il n'en est rien. C'est, dans son ensemble, un essai scolaire, une compilation

qui contient des renseignements de seconde main dans une proportion difficile à déterminer. Hölderlin ne s'en est d'ailleurs pas caché. Il a honnêtement cité ses sources, en particulier l'ouvrage de Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (cité VI, 164, VI, 168, VI, 170, VI, 176, VI, 178 deux fois), la traduction allemande du *Voyage du jeune Anacharsis* (citée VI, 169 deux fois, VI, 174, VI, 175), l'ouvrage de Hamberger, *Zuverlässige Nachrichten* (cité VI, 174 deux fois, VI, 175 deux fois), et l'Abrégé de Le Fèvre : *Les Vies des Poètes Grecs* (Bâle, 1766, cité VI, 170).

Toutefois cet essai ne laisse pas d'être plein d'enseignements. D'une part, il trahit certaines préférences de Hölderlin, préférences qui sont dictées par des affinités certaines et des préoccupations profondes. De l'autre, il révèle chez Hölderlin une conception particulière des rapports de la poésie avec la vie, en particulier du rôle que joue et doit jouer la poésie dans l'histoire d'une nation. Un commentaire de quelques passages montrera assez bien les préférences et les réflexions de Hölderlin dans ses études grecques en 1790.

* * *

...schon beim ersten flüchtigen Blick fällt es auf, *welch einen grossen Einfluss die Kunst auf den National-Geist der Griechen hatte, wie die Gesezgeber, die Volkslehrer, die Feldherrn, die Priester aus ihren vergötterten Dichtern schöpften, wie sie die unsterblichen Werke ihrer Bildner für Religion und Staat benutzten.* VI, 162.

L'idée générale de l'essai est celle-ci : l'intérêt des études grecques est de nous donner l'exemple de l'influence bienfaisante qu'a exercée l'art sur l'esprit d'une nation. Les poètes, en Grèce, étaient révévés à l'égal des Dieux; un peu plus loin Hölderlin rappellera le véritable culte dont Pindare était l'objet en Grèce. Ce culte ne tenait pas seulement à l'admiration des Grecs pour les formes belles; il avait sa raison d'être dans le rôle utile que jouaient les poètes en Grèce. La société tout entière, les lois de l'État, les formes de l'enseignement, la conduite des armées, la religion étaient placées sous leur invocation. Le poète était le

législateur, l'éducateur, le chef d'armées, le prêtre, ou du moins son esprit animait ceux qui remplissaient ces fonctions. Son inspiration exerçait sur l'âme collective une influence déterminante. Et c'est cela qui aux yeux de Hölderlin fait la vertu de la civilisation grecque, ce qui en elle doit nous intéresser.

...so entstanden die Mythen : diese wurden bald von den Dichtern bearbeitet, ihre Gesänge waren die einzigen Quellen der Religion und Urgeschichte, und wurden daher neben andern Ursachen, auch deswegen mit unbegrenzter Achtung verehrt : die Griechen vergötterten ihren Orpheus, wie ihren Herkules : sie malten die gewaltigen Wirkungen seiner Leyer aus, wie die Thaten der Heroen. VI, 163-164.

L'influence des poètes a été déterminante sur cet aspect particulièrement frappant de l'âme grecque : la mythologie. A peine les mythes étaient-ils nés dans l'âme populaire que les poètes s'en emparaient. Leurs chants étaient la source unique de la religion et des formes primitives de l'histoire, c'est-à-dire des deux manifestations par lesquelles une nation se rattache le plus profondément à ses origines et à l'être lui-même. La conséquence en est que les Grecs vénéraient leurs poètes à l'égal de leurs héros, qu'ils en faisaient même des héros, et que les chants magiques d'Orphée paraissaient des faits aussi héroïques que les travaux d'Hercule.

Das dunkle Alterthum erlaubt nicht anders, als fragmentarisch, und auch das fragmentarische noch ser ungewiss vorzustellen. Doch sehen wir auch in diesen Spuren, die uns aus dieser Zeit übrig geblieben sind, das künftige ästhetische Volk zum voraus. Überall war Freiheit, froher Heldenmuth, sinnliche Schönheit, und Bewusstsein derselben. VI, 164.

L'influence des poètes, l'effet de la vénération que l'on avait pour eux faisait des Grecs ce que Hölderlin nomme « un peuple esthétique », un peuple libre, hardi, joyeux, doué d'une beauté sensible — et conscient de ces vertus. C'est ce « peuple esthétique » qui est l'idéal de l'hellénisme de Hölderlin dans cet essai, et qui restera l'idéal de son hellénisme.

Alles trug bey um Homer zum einzigen zu machen. Das mensch-

liche und nationale seiner Gesänge, das ihm bei den neuren so manchen Tadel aussetzte, scheint eine der Hauptursachen gewesen zu sein, warum er den Griechen ihr Alles ward, warum ihn Staatsmann und Feldherrn, Künstler und Philosoph studierte, warum ihn das sonst so flüchtige Volk so oft hörte, und eben so oft entzückt ward über ihn. VI, 165.

Ayant posé des principes généraux, Hölderlin passe à l'examen successif d'un certain nombre de poètes et de sculpteurs. Le premier est Homère. Il relève en lui une parfaite coïncidence entre le poète et son peuple, sur le plan humain et sur le plan « national ». C'est pour cela que toujours les Grecs sont revenus à lui, et que tous, hommes d'État, chefs d'armées, artistes et philosophes l'ont étudié; pour les Grecs il était tout, et non pas seulement le plus merveilleux des poètes. Son exemple montre comment la poésie est tout autre chose qu'un plaisir, elle est la manifestation de l'âme d'un peuple et son guide.

Jedes Volk findet etwas anziehendes in der Darstellung grosser Charakter, Leidenschaften, Handlungen, und Begebenheiten. Aber die Religion, die Feste, die Freiheit, die Lebhaftigkeit und der Ernst der Griechen, machten sie wie für jeden Theil der Künste, auch für das Trauerspiel empfänglich. Die Beurtheilung eines Stücks von Aeschylus war ihm eben so wichtig als eine politische Beratschlagung. VI, 178.

L'exemple d'Eschyle vient appuyer la thèse de Hölderlin. Ce qui le frappe, c'est qu'un drame d'Eschyle avait dans la vie publique d'Athènes autant d'importance qu'une délibération politique, et Hölderlin semble dire : une importance de même nature, une importance historique. C'était un événement public, non seulement par l'enthousiasme qu'il suscitait, mais parce qu'il exprimait l'âme grecque aussi bien que pouvait le faire la forme de l'État, et sans doute pas de façon très différente. Songeons à la signification que pouvait prendre une représentation des *Perses* dans Athènes nouvellement reconquise. Soucieux là encore de souligner l'aspect héroïque de la poésie, Hölderlin ajoute : *Aeschilus war auch Held* (VI, 178). Notons enfin que Hölderlin dit d'Eschyle : *Seinen Prometheus muss auch der Käl-*

teste bewundern (VI, 178). C'est la preuve que Hölderlin avait lu particulièrement le *Prométhée Enchaîné*. On retrouvera la trace de cette lecture quelques années plus tard, dans les fragments d'*Empedokles*.

Nun aber treffen wir auf einen Mann, bei dem sich leicht alles vorige vergessen liesse : es ist Pindarus : wir bewundern, die Griechen vergötterten ihn. In der Königlichen Halle zu Athen stand seine eherne Bildsäule, mit einem Diadem umkränzt. Zu Delphi war der Stuhl, wo er den Apollo besang, wie eine Reliquie aufbewahrt. Plato nennt ihn bald den göttlichen, bald den weisesten. Man sagte : Pan singe seine Lieder in den Wäldern : und als der Eroberer Alexander seine Vaterstadt Thebä zerstörte, schonte er das Haus, wo einst der Dichter gewohnt hatte, und nahm seine Familie in Schuz. Ich möchte beinahe sagen, sein Hymnus seye das Summum der Dichtkunst. Das Epos und Drama haben grösseren Umfang, aber eben das macht Pindars Hymnen so unerreichbar, eben das fodert von dem Leser, in dessen Seele seine Gewalt sich offenbaren soll, soviel Kräfte und Anstrengung, dass er in dieser gedrängten Kürze die Darstellung des Epos und die Leidenschaft des Trauerspiels vereinigt hat. VI, 179-180.

Tout à côté d'Eschyle, Hölderlin nomme Pindare, avec l'accent de la vénération la plus idolâtre ; Pindare pourrait faire oublier tout le reste. A Delphes, on conservait son siège comme une relique. Platon le nomme tantôt le divin, tantôt le plus sage. On disait que dans les bois Pan chantait ses hymnes. Alexandre, détruisant Thèbes, protégea la famille du poète et épargna sa maison natale dont Pausanias, quatre siècles plus tard, notait les ruines sacrées encore. Sans doute les poèmes épiques et les poèmes tragiques ont plus d'ampleur : mais la vertu caractéristique de la poésie pindarique réside précisément dans les limites étroites, la brièveté que s'impose le poète.

Sophokles ... der reine überdachte, und daher so warm hinreissende Ausdruck der den Perikläischen Zeiten eigen war! Überall Leidenschaft von Geschmack geleitet. VI, 182.

Après la grande triade épique, tragique, lyrique — Homère, Eschyle, Pindare — qui dans l'étude de Hölderlin se dégage des

énumérations anecdotiques de poètes et de sculpteurs, Sophocle représente un art plus mûr. Déjà en Sappho Hölderlin avait loué une lucidité qui ne nuit en rien à la grandeur de la passion : *Wer bewundert sie nicht lieber, wenn er sieht, wie ungeachtet ihrer niederdrückenden Schicksale ihr kühner männlicher Geist einen Gesang erhebt, wie sie mit solch unnachahmlicher Heftigkeit ihre Empfindungen schildert, und doch dabey so genau wie der kalte Beobachter, jede kleine Bewegung derselben belauscht!* (VI, 171). Ce qui chez Sappho était l'effet du génie personnel devient à l'époque de Périclès le génie de tout un peuple. Mieux que cela, c'est à force de réflexion — beaucoup plus tard, commentant Sophocle, Hölderlin dira : à force de calcul — que le poète trouve l'élan qui emporte les âmes. La passion, pour se communiquer, se soumet au goût.

Phidias... Das systematische, das diesem, wie allen seinen Zeitgenossen eigen war, die harten Umrisse, die Phidias vor sich sahe, lehrten ihn Präcision, und war eine nötige Vorbereitung zu seiner Vollkommenheit. Sein Genie fühlte aber bald, dass diese Fesseln die Wirkung seiner Kunst merklich einschränkten. Er benutzte sie also blos, um sie nicht vor dem Ideal seiner Einbildung zu verlieren. Aber dieses Ideal entsprang unmittelbar aus der schöpferischen Seele. VI, 182.

Phidias, comme ceux de son époque, était un esprit précis, systématique, et son œil était accoutumé à la netteté des contours. C'était là, dit Hölderlin, l'école de la perfection. Cette précision, cette tendance au système, cette exactitude de dessin, Hölderlin reconnaît volontiers qu'elle aurait pu donner à l'art de Phidias des entraves. Mais elle n'était là que pour se rappeler à lui, non pour le contraindre. Et « l'idéal de son imagination », c'est-à-dire son inspiration, jaillissait avec une totale spontanéité de son génie créateur.

Ce que Hölderlin admire dans l'antiquité grecque, c'est le rôle primordial joué par les poètes dans la vie publique. Il semble attribuer à ce rôle la grandeur de la civilisation grecque, et conclure que si les modernes veulent rivaliser avec l'antiquité, c'est par une conception particulière des rapports de la poésie

avec la vie publique qu'ils y parviendront — ce qui suppose une conception particulière de la poésie, de sa place dans la cité, de son rôle dans la vie publique.

II. *Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen.*

Ce parallèle a été écrit dans les mêmes circonstances et à la même date que l'essai précédent, c'est-à-dire en 1790. Il débute par une analyse succincte. Puis Hölderlin établit un parallèle portant sur la forme et sur le fond. Nous allons en commenter les passages qui se réfèrent à notre sujet.

Die erste Ähnlichkeit, die ich zwischen dem eigentlichen didaktischen Theile der Werke und Tage, und den Sprüchwörtern bemerkte, ist der kurze gedrungene Styl. Kürze ist ein anerkanntes Kennzeichen der Erhabenheit. Die Worte : Gott sprach : es werde Licht, und es ward Licht — gelten für das summum der hohen Dichtkunst. Alles dasjenige nennen wir erhaben, was für uns in dem Moment, in welchem wir es wahrnehmen, unermesslich ist, oder von dessen Gränzen die Seele im Augenblick des Bemerkens keine deutliche Vorstellung hat. Dieses unermessliche kan im Raum oder in der Zeit ein ausgedehnter oder successiver Gegenstand seyn. Von der letztern Gattung ist die Erhabenheit des kurzen Ausdrucks. VI, 192-193.

La première ressemblance entre le sage de l'Orient et le sage de la Grèce, c'est le style bref et condensé. L'expression *der kurze gedrungene Styl* rappelle la définition que Hölderlin donnait dans l'essai précédent du style de Pindare : *die gedrängte Kürze* (VI, 180).

La brièveté est caractéristique du style sublime. Hésiode et Salomon (et Pindare, comme nous l'avons vu plus haut) sont rangés par Hölderlin dans la catégorie du style sublime, dans ce qu'il nomme *die hohe Dichtkunst*, l'art de la poésie élevée. Cette expression rend compte de la façon dont Hölderlin conçoit un genre de poésie distinct du lyrisme : il ne dit pas *Lyrik*, mais *Dichtkunst* ; cette poésie est un art, et non un épanchement plus

ou moins spontané, en tout cas intime. De cette poésie sublime Hölderlin donne un exemple emprunté à l'Ancien Testament : *Gott sprach : es werde Licht, und es ward Licht*. Elle consiste à rendre sensible la présence de l'infini dans le moment par un procédé de l'art. Chez les sages de l'antiquité, ce procédé est la brièveté.

Comment expliquer que la brièveté produise un effet sublime? Hölderlin fonde sa poétique sur une psychologie expérimentale (*die Erfahrungs Seelenlehre*) et dit : *Die Erfahrungs Seelenlehre sagt uns, dass beinahe allgemein die lebhaften Äusserungen in ebendem Maasse sich verringern, in welchem anstrengende ungewöhnliche Beschäftigungen der Seele sich vermehren und verstärken, dass es Gedanken gibt die ihrer Natur nach nicht so leicht wie andere, zum Ausdruck in Worten übergehen. Z. B. das Gefühl der Überlegenheit tief- oder neugedachter Wahrheiten, kurz dass die Seele sich*

1. *Desto weniger äussern Gegenständen mittheilt, je stärker und anhaltender sie mit sich selbst beschäftigt ist.*

2. *Dass sie sich desto weniger mit Individuen aufhält, je mehr sie sich für das allgemeine interessirt.*

Ich glaube, diese zwei Geseze liegen in allen angezeigten die Kürze betreffenden Fällen mittelbar oder unmittelbar zum Grunde.
VI, 193-194.

Hölderlin analyse le mouvement de l'âme frappée par un objet sublime pour expliquer la façon dont elle est amenée à s'exprimer. L'âme a d'autant moins tendance à s'extérioriser qu'elle est davantage occupée d'elle-même; la longueur de l'expression varie en raison inverse de la profondeur et de la vivacité de l'exaltation. Second point : plus l'âme s'intéresse au général, moins elle se laisse retenir par l'individuel. Les grandes exaltations qui naissent de la contemplation d'une idée ne favorisent pas une expression abondante, détaillée, entrant dans le concret des cas particuliers, qui pour lors paraissent à l'âme négligeables. Par conséquent la poésie de Salomon et celle d'Hésiode, qui est une poésie du sublime et du général, tend à la brièveté en vertu des lois de la psychologie commune.

Zweite Ähnlichkeit : Personifikation abstrakter Begriffe... Die Personifikation abstrakter Begriffe hat wie die Kürze des Ausdrucks ihren ästhetischen Werth. Wir nennen nichts schön und erhaben, was nicht auf unser Empfindungs und Begehrungs-Vermögen wirkt, vorausgesetzt nemlich dass das Urtheil, das wir fällten, unser eigenes und nicht nachgesprochen ist. Nun aber wirkt kein Gegenstand auf unser Empfindungs und Begehrungs-Vermögen, ausser unter einer Total Vorstellung. Wo wir zergliedern, wo wir deutliche Begriffe haben, empfinden wir schlechterdings nicht. Der Dichter will aber auf das Empfindungs und Begehrungs Vermögen wirken, oder welches einerlei ist, er hat Schönheit und Erhabenheit zum Zweck. Er muss also die abstrakte Begriffe die ihrer Natur nach mehr zur Zergliederung, zur Auflösung in deutliche Begriffe reizen, so darstellen, dass sie klare Begriffe oder Total Vorstellungen werden, das ist, er muss sie versinnlichen. Und dis ist das Werk der Personifikation abstrakter Begriffe. VI, 194-195.

Seconde ressemblance : la personnification des idées abstraites. La poésie des sages est une poésie du sublime et du général; elle n'est pas une poésie de l'abstrait. Hölderlin prend soin de tracer une frontière entre la sagesse des poètes et la philosophie. Comme la brièveté de l'expression, la personnification des concepts abstraits est un procédé poétique. Hölderlin explique en quoi consiste la différence entre le poète et le philosophe : le philosophe qui en prose expose des idées éveille l'esprit critique et d'analyse du lecteur. Son but est de suggérer par le procédé analytique des idées intelligibles (*deutliche Begriffe*). Le poète veut agir non sur l'intelligence, mais sur la faculté de sentir et de désirer (*Empfindungs und Begehrungs Vermögen*), faculté qui est à la base du sentiment du sublime et du beau; il ne peut le faire qu'en se servant de représentations totales, c'est-à-dire ne suggérant pas un travail de dissociation, d'analyse, se présentant d'un bloc, comme se présente une personne humaine qu'il faut accepter dans son entier. Ces représentations totales, Hölderlin les nomme idées claires (*klare Begriffe*) par opposition aux idées intelligibles du philosophe. En d'autres termes, une idée claire, c'est pour Hölderlin une idée rendue sensible (*versinnlicht*), personnifiée par

un procédé poétique. Hölderlin pense peut-être à Platon qui sans amoindrir la valeur des idées a su les rendre sensibles dans des mythes.

Dritte Ähnlichkeit : der Parallelismus... Ich glaube der Grund liegt in der Kürze des Ausdrucks. Diese kommt mit dem Rhythmus in Streit. Der dreisilbige Satz steht wolklingend und nachdrücklich da. Hier wäre also Harmonie der Sylben. Aber das Ohr will auch Harmonie der Sätze, es will Rhythmus, und dieser kan offenbar nicht in einem dreisilbigen isolirten Satze statt finden, der Dichter muss ihm also einen in Rücksicht auf Nachdrücklichkeit und Wohlklang parallelen Satz anreihen. Ist aber in diesem Satz nicht auch der Sinn parallel, so ist offenbar alle Harmonie aufgehoben, weil bei dieser Kürze der Übergang von einem Begriff zum andern Sprung würde. Ich glaube, diss konnte ein Dichter an Salomo und Hesiod auch unkultiviert, wie sie waren, wol nicht zergliedern, aber doch fühlen. VI, 195-196.

Troisième ressemblance : le parallélisme. Le parallélisme est un procédé poétique, l'un des plus frappants qui soient et l'un des plus répandus. Hölderlin l'explique par les règles fondamentales de la poésie : par le conflit entre l'exigence de brièveté et l'exigence de rythme qui trouve sa solution dans le parallélisme de deux courtes phrases. La phrase à trois accents est en elle-même harmonieuse. Mais elle ne suffit pas à elle seule à créer un rythme. La façon la plus rapide, la plus dense, de trouver un rythme des phrases, et non pas seulement des syllabes — qui est le vrai rythme poétique. — est de bâtir en parallèle quant à la forme et quant au sens une seconde phrase. Le balancement de deux phrases parallèles est une figure élémentaire de la poésie.

Die letzte Ähnlichkeit in der Form ist die Anrede Salomons an seinen Sohn, und Hesiods an seinen Bruder Perseus. Ich halte sie deswegen für nicht so ganz unwesentlich, weil sich dasselbe bei den meisten Lehrgedichten der Alten findet. VI, 196.

La tournure de l'invocation, commune à Salomon et à Hésiode, est un procédé, c'est-à-dire si l'on veut quelque chose d'assez extérieur. Mais Hölderlin note la fréquence du procédé, en parti-

culier dans les poèmes didactiques des Anciens. Cette fréquence est significative; elle a sa profonde raison d'être; d'ailleurs Hölderlin ne considère pas les questions de forme comme extérieures; et si le procédé de l'invocation revient si souvent dans son œuvre, nous pouvons être sûrs que c'est avec intention. Sans doute c'est en premier lieu un procédé de la poésie didactique; il sert à établir un contact entre le maître et l'élève; à ce sujet Hölderlin cite Servius. Pourtant Hölderlin ajoute que ce n'est pas le cas chez Virgile : *Aber bei Virgil wenigstens ist dis gewis der Fall nicht* (VI, 196). L'invocation est donc une figure poétique dont l'emploi dépasse la poésie purement didactique.

Après avoir examiné la forme, Hölderlin examine le fond. Il compare rapidement la morale de Salomon et celle d'Hésiode; *Ihre Sittenlehre ist sinnlich, populär, unmethodisch* (VI, 196). Cette morale poétique, que Hölderlin caractérise par opposition à la morale philosophique, s'adresse aux sens; elle s'adresse au peuple; elle ne connaît pas de méthode. Le troisième point surtout nous retiendra.

Die Sittenlehren der orientalischen und griechischen Weisen sind unendlich unmethodisch. Kein System, keine Terminologie, keine Prinzipien, keine Distinktionen... haben unsre Systeme nicht ebenso wohl ihren Schaden, als sie uns Nutzen gewähren. Ihr Wesen ist der logische Zusammenhang... Aber ward nicht schon oft aus dem logischen Zusammenhang etwas richtig gefolgert, was in der Realität unrichtig war? Würde auf diese Art nicht oft die Möglichkeit der Wirklichkeit untergeschoben? War dis nicht auch des grossen dogmatischen Philosophen Wolfs Fall? Noch mehr : Ich glaube der Sektengeist war von jeher zwar nicht eine notwendige, aber doch sehr gewöhnliche Folge der Systeme... So haben die wesentlichen Theile eines Systems Terminologie, Prinzipien und Distinktionen eben so gut ihren Nutzen als ihren Schaden. Terminologie ist notwendig zur genauen Bestimmung der Sätze, bringt aber auch sehr oft Dunkelheit und Wortphilosophie mit sich. VI, 198 et suivante.

Il semble que Hölderlin pense ici à Pindare sans mentionner son nom. La morale de Pindare répond plus exactement encore

que celle d'Hésiode et de Salomon à ce que Hölderlin appelle une morale non méthodique. Dans un système, on emploie une terminologie, des principes, des distinctions. Ces procédés de l'intelligence ont leurs vertus, mais aussi leurs défauts : ils développent l'esprit de secte, ils induisent facilement en erreur. Sans eux la philosophie n'existerait pas : *das Studium der Philosophie wäre ohne sie ein Unding* (VI, 199). Mais avant eux la pensée existait déjà : chez Salomon, chez Hésiode, chez Pindare. Et Hölderlin ne semble pas tenir en très haute estime la pensée des philosophes, du moins celle de Wolf à laquelle il fait allusion ; il lui reproche de substituer souvent la possibilité à la réalité. Sans nier le mérite de l'étude méthodique des idées, Hölderlin vante la pensée des poètes, qui reste plus souple et plus proche du réel que celle des philosophes, en particulier dans le domaine moral.

Il faut retenir de cet essai d'abord que Hölderlin étudie la poésie en remontant à ses origines, et non seulement à ses sources grecques, mais à ses sources hébraïques.

En second lieu il s'attache aux questions de forme autant et davantage qu'aux questions de fond. Il n'est pas prisonnier d'une confusion trop fréquente entre forme et surface, qui conduit à considérer les questions de forme comme superficielles, et à croire que seul ce qui touche au « fond » est essentiel. C'est la poésie de Salomon et celle d'Hésiode qu'il compare d'abord, et non leur pensée. S'il respecte l'équilibre des deux parties en leur consacrant à peu près le même nombre de lignes, on sent que c'est la première partie qui est chère à son cœur de poète.

En troisième lieu nous le voyons esquisser une énumération méthodique des procédés, des figures poétiques : brièveté, personnification, parallélisme, invocation, en une manière qui rappelle celle des Anciens étudiant les figures de rhétorique. Hölderlin considère la poésie non comme un effet du hasard ou du génie, mais comme une technique dont les Anciens ont donné l'exemple, s'ils n'en ont pas dégagé les règles de façon explicite comme ils l'ont fait pour la rhétorique. Faute de l'avoir fait, c'est avec les noms des figures de rhétorique que Boileau exprime

son admiration pour le début de la première Olympique de l'indare où, dit-il, « tant de sublimes figures se trouvent réunies, la métaphore, l'apostrophe, la métonymie » (Boileau, *Réflexions sur Longin*).

Enfin Hölderlin se montre particulièrement préoccupé d'une forme de poésie qu'il nomme *die hohe Dichtkunst*, dont le ton, la nature poétique est essentiellement différente du lyrisme personnel, d'inspiration, qui est, surtout depuis Goethe et le romantisme, ce que l'on entend communément par poésie.

B. - LES TRADUCTIONS.

Le récent ouvrage de Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, n'apportant pas de raisons décisives pour renoncer à la chronologie approximative des traductions de Hölderlin jusqu'en 1798 proposée par Pigenot et Seebass dans l'édition Hellingrath, c'est celle-ci que nous adoptons. Nous en dressons le tableau :

Deux chants de l' <i>Iliade</i>	1788
Fragment de la <i>Pharsale</i> de Lucain.	1792
<i>Dejanira an Herkules</i> , fragment des <i>Héroïdes</i> d'Ovide . .	1795
Fragment de l' <i>Hécube</i> d'Euripide	—
Épisode de Nisus et Euryale dans l' <i>Enéide</i>	—
<i>Phaëton</i> , d'Ovide.	—
Deux odes d'Horace : au plus tard.	1797

Les traductions de Hölderlin ne nous donnent pas une notion très précise des connaissances que Hölderlin avait de la littérature grecque. Il faut remarquer d'abord la prédominance des traductions du latin : cinq sur sept, contre deux traductions du grec seulement. En outre ces traductions ne nous renseignent guère sur l'étendue des connaissances philologiques de Hölderlin; elles sont dans l'ensemble correctes, mais Hölderlin a pu se servir de traductions préexistantes pour comprendre le texte; il ne s'en est même sans doute pas fait faute, s'il a pensé que cela

dût l'aider à pénétrer la pensée de l'original, ce qui lui importait plus que l'exercice proprement philologique.

Homers Iliade : 1^o Erster Gesang; 2^o die zweite Rhapsodie.

C'est une traduction en prose rythmée qui se tient très près du texte. Les hexamètres y abondent, témoin le premier vers :

Muse, besinge den verderblichen Zorn des Peliden,

et même si les hexamètres ne sont pas la règle absolue, le rythme trochaïque et dactylique est toujours respecté, et en particulier le point sensible de l'hexamètre, sa chute : — ◡ ◡ — ◡. La langue est simple, primitive sans être archaisante : *Harte Worte sagte hierauf der Pelide zu Atreus Sohn, und noch nicht liess er sein Zürnen — Trunkenbold, mit hündischen Augen, mit eines Hirsches Muth*, etc. (VI, 87). S'il retient l'aspect réaliste de l'original, Hölderlin se garde de l'affectation.

Le choix du texte a par lui-même une signification : Hölderlin qui à cet âge (en 1788 il avait 18 ans) considérait Homère comme la source de toute poésie, préférait à l'Odyssée l'Iliade, plus sensible et plus dure à la fois, et en particulier le personnage d'Achille, le tendre héros, qui reparaitra souvent dans sa poésie et dans ses réflexions (II, 46, II, 484, III, 247, III, 248, IV, 33, IV, 36, IV, 38, IV, 226), alors que dans toute l'œuvre de Hölderlin il n'est guère fait allusion à l'Odyssée. Cela marque une nuance de son hellénisme par rapport à celui de Goethe : dans *Werther*, c'est de l'Odyssée qu'il est question, et lorsque Goethe va chercher son inspiration chez Homère, c'est principalement vers l'Odyssée qu'il se tourne, comme en témoigne l'épisode de Nausicaa.

Extrait de la *Pharsale* de Lucain, 1-7, v. 1-590.

C'est un exercice scolaire de traduction en hexamètres. La caractéristique en est un effort pour rendre l'allure oratoire de l'original. Les études que suivait Hölderlin étaient, ne l'oublions pas, destinées à faire de lui un prédicateur, un orateur sacré. Ce n'est pas sans avoir eu une profonde influence sur sa conception

de la poésie. Il n'est pas hors de propos de citer à l'occasion de cette traduction le mot de Quintilien : *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus, sed, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus*. Quintilien, Inst. Or., X, 1, 90.

Dejanira an Herkules. Extrait des *Héroïdes* d'Ovide, IX, 3-48.

Encore un exercice scolaire de traduction, cette fois en hexamètres et pentamètres alternés. Hölderlin suit le texte de près; le traducteur se permet des hardiesses d'expression qui se retrouveront sous la plume du poète. Le souci de fidélité du traducteur l'amène à prendre avec la structure courante du langage des libertés qui contribuent à expliquer les audaces du poète. C'est ainsi que l'on pressent la construction holderlinienne dans ces deux vers de la traduction :

*Mich die Witwe quälen, siz' ich zu Hauss', erröthende Wünsche
Und die Sorge, dass ihn fälle der hässliche Feind.*

VI, 143.

Le thème d'Hercule reviendra souvent dans la poésie de Hölderlin (I, 161, II, 5, IV, 67, IV, 174, IV, 187, IV, 229, IV, 234).

Extrait de l'*Hécube* d'Euripide, V, 736-862.

Hölderlin s'est rarement intéressé à Euripide. Il a pourtant beaucoup plus tard, vers 1800, traduit les 25 premiers vers des *Bacchantes* (V, 340). Mais Eschyle et Sophocle ont accaparé son attention, en dépit du cours de Conz sur Euripide qu'il avait suivi à Tübingen. Comparant Euripide aux deux autres grands tragiques grecs, il dit de lui : *dieser ist schon weichlicher, empfindsamer* (VI, 182). Il lui fait un grief de sa sensibilité plus grande, qu'il nomme mollesse. Hölderlin ne sera jamais un poète de la sensibilité, du moins de cette sensibilité qui se nomme en allemand *Empfindsamkeit*.

La traduction d'un fragment de l'*Hécube* ne présente qu'un intérêt médiocre (VI, 144 et suiv.).

Épisode de Nisus et Euryale. Virgile, *Énéide*, IX, 176-318.

Cette traduction en hexamètres colle au texte qu'elle suit généralement vers par vers. On peut supposer que Hölderlin a été guidé dans le choix du texte par son goût pour le thème de l'amitié héroïque que nous voyons souvent reparaître dans son œuvre sous ses symboles antiques, Achille et Patrocle, Harmodius et Aristogiton, les Dioscures. Lorsque Magenau parle dans son *Lebensabriss* de son amitié avec Hölderlin, il le fait en évoquant Oreste et Pylade : *Später lernte ich Hölderlin kennen und ebenso fest als um Pylades und Orestes wand sich das Band brüderlicher Freundschaft um uns*. VI, 226.

Épisode de Phaëton, extrait des *Métamorphoses* d'Ovide, II, 31-99.

En mars 1796, Hölderlin écrit à Neuffer (et non à son frère, comme il est dit par erreur dans l'édition Hellingrath, VI, 503) : *Dass Schiller den Phaëton nicht aufnahm, daran hat er nicht Unrecht gethan, und er hätte noch besser gethan, wenn er mich gar nie mit dem albernem Probleme geplagt hätte*. II, 365. L'ouvrage lui avait été commandé par Schiller qui lui posait un problème. Ce problème, c'est sans doute celui de rendre les hexamètres d'Ovide par des iambes rimés. L'ineptie du problème, comme dit Hölderlin, est-elle en cause, toujours est-il que le succès est médiocre. Pour résoudre le problème métrique, Hölderlin a dû s'écarter de son texte, et le résultat est peu satisfaisant, comme le montrera la comparaison des premiers vers de la traduction avec l'original :

*Des Vaters Blick, der ihm begegnet, fühlt
Das junge Herz mit freudigem Erbeben,
Des Vaters Blick, der jede Fern' erzielt.*

« Mein Sohn! — diss bist du ja, ich kann es nicht verschweigen! »
Spricht Phoebos, « was bewog dich hier herauf zu steigen? »

VI, 156.

La répétition de *des Vaters Blick*, qui ne répond à aucune intention d'Ovide, est très lourde; et on ne retrouve rien dans

la version hölderlinienne de la grâce compliquée du poète latin :

*Inde loco medius rerum novitate paventem
Sol oculis juvenem, quibus aspicit omnia, vidit :
« Quaeque viae tibi causa? Quid hac, ait, arce petisti,
Progenies, Phaeton, haud infitianda parenti?*

La forme insolite qu'il a dû adopter sur la recommandation de Schiller a troublé Hölderlin au point d'en faire un mauvais traducteur; ce qui prouve l'importance que prennent pour lui les questions de forme, et même les plus extérieures.

Les deux traductions que Hölderlin a faites d'Ovide laissent supposer qu'il avait d'Ovide une connaissance relativement approfondie; c'est là sans doute qu'il a puisé, au moins dans sa jeunesse, beaucoup de ses connaissances mythologiques. Il est à noter d'ailleurs que Hölderlin a toujours employé à peu près indifféremment les formes grecques et les formes latines des noms mythologiques, Herakles et Herkules, Zeus et Jupiter.

Horace, deux Odes : II, 6 et IV, 3.

La traduction de ces Odes d'Horace date selon les éditeurs de 1797, c'est-à-dire du séjour à Francfort. Même si cette traduction est si tardive, il est certain que Hölderlin n'a pas attendu 1797 pour s'occuper d'Horace. Il serait invraisemblable que Hölderlin, préoccupé des questions de poétique, disciple de Klopstock et acclimatant à la suite de son maître la métrique des Anciens dans la poésie allemande, n'ait pas de bonne heure consulté l'auteur de l'Art poétique. D'ailleurs il fait allusion à Horace dans son essai *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen*; il le mentionne à propos d'Alcée et de Sappho (VI, 171) et le cite à propos d'Eschyle (VI, 179); il accompagne cette citation de la traduction libre de Wieland. Plus tard, dans la lettre du 4 juin 1799 à Neuffer, il nommera Horace parmi les auteurs auxquels il voudrait consacrer une étude (III, 394).

La traduction de l'ode *Septimi, Gades aditure mecum...* est

fidèle; elle s'efforce également de respecter le rythme de l'original, ainsi dans le premier vers :

Septimi, Gades aditure mecum et

qu'il traduit :

Du, der mit mir zu den Gaden zu gehn bereit ist.

Hölderlin reproduit le premier vers de la strophe saphique, en y ajoutant toutefois un pied, mais sans changer le caractère métrique :

strophe sapphique (Horace) : - u - - - u u - u - u

Hölderlin : — 0 — — 0 — 0 0 — 0 — 0

De même qu'il intercale un pied dans le vers, Hölderlin se voit obligé d'intercaler un vers supplémentaire dans les trois premières strophes. Mais il le fait de façon à respecter l'esprit du rythme saphique.

La seconde traduction est celle de l'ode *Quem tu, Melpomene, semel...* sur la vocation du poète et sa gloire. C'est le sujet de l'ode qui a attiré l'attention de Hölderlin plutôt que son mètre; toutefois Hölderlin est resté aussi fidèle que possible à la prosodie de son modèle. Il a respecté la disposition des distiques, formés dans l'original du glyconique et de l'asclépiade mineur. Il faut louer l'effort de Hölderlin pour rendre ce rythme qui convient moins que d'autres à la langue allemande, et la réussite du premier vers :

Quem tu, Melpomene, semel

qu'il a traduit par :

Auf wen einmal, Melpomene, du

suivant à peu près exactement le rythme du glyconique :

glyconique (Horace) : $---\cup\cup-\cup\cup$

Hölderlin : ---oo---

*
* *

De ces traductions il faut retenir surtout, à notre point de vue, que Hölderlin au cours de ses études a abondamment traduit les poètes classiques — et encore nous ne possédons sans doute qu'une partie restreinte de ses travaux scolaires. Il ne semble pas avoir traduit de prose. Les traductions qui nous sont parvenues laissent supposer que Hölderlin pratiquait les poètes latins au moins autant, plus sans doute que les poètes grecs, et parmi les poètes latins nous retiendrons le nom d'Ovide. Un témoignage de Neuffer laisse entendre qu'à Tübingen les poètes latins étaient aussi fréquentés que les grecs; dans une élégie dédiée à son ami Magenau il évoque Rome autant que l'Hellade :

Oft ...

*Eilten wir treu und gesellig uns zu und riefen Homeros,
Marons und Juvenals heilige Zeiten zurück,
Träumten uns ganz in die glücklichen Tage der grauenden Vorwelt,
Izt auf Hellas Gefild, izt auf Ausonischer Flur.*

VI, 231.

Enfin nous remarquerons que Hölderlin suit d'aussi près que possible la phrase et le rythme original, quitte à violenter un peu la syntaxe et la construction communément admises en allemand, et que la seule fois qu'il se permette une certaine liberté à l'égard de son modèle, sa tentative est vouée à l'échec, comme il le reconnaît lui-même.

Au total, ses traductions ne portent la marque d'une conception originale ni de son rôle de traducteur, ni de la poésie en général.

C. — LA POÉSIE DE HÖLDERLIN JUSQU'EN 1798.

L'examen de la poésie de Hölderlin pendant ses années d'études, au moins jusqu'en 1790, donne un résultat plutôt négatif en ce qui concerne l'hellénisme de Hölderlin et son influence sur le lyrisme du poète.

Il est curieux pourtant de constater que le premier nom de l'antiquité qui fasse son apparition dans la poésie de Hölderlin est précisément celui de Pindare, dans le poème *Mein Vorsatz*, qui date de 1787, lors de son passage à Maulbronn :

*Ists heisser Durst nach Männervollkommenheit?
Ists leises Geizen um Hekatombenlohn?
Ists schwacher Schwung nach Pindars Flug? ists
Kämpfendes Streben nach Klopstoksgrösse?*

I, 24.

De la sorte la carrière poétique de Hölderlin se trouve, dès son début et jusqu'à la fin, placée sous l'invocation de Pindare. Il est vrai que pour l'instant l'influence de Pindare n'est pas sensible, tandis que celle de Klopstock prédomine. C'est à travers Klopstock que l'accent antique passe jusqu'à Hölderlin qui, précisons-le, n'a à ce moment que dix-sept ans. Dans les poèmes de cette époque, la mythologie est biblique : *Seraphsflug* (I, 5), *Adams Geschlechter* (I, 27), *Jehovas Donner* (I, 28), *Eloas Haupt* (I, 30). On sent l'influence exercée par la vie religieuse menée à Denkendorff, puis à Maulbronn. Rappelons l'emploi du temps à Maulbronn d'après Claverie (p. 29) : « Levé à six heures en été, à cinq heures en hiver, il lui fallait, après une toilette sommaire, réciter la prière et entendre la lecture d'un chapitre de l'Ancien Testament ; à dix heures et demie une lecture de psaumes et d'un chapitre de l'Ancien Testament réunissait les élèves à l'église ; les repas commençaient avec des chapitres de l'Ancien ou du Nouveau Testament et se terminaient par la prière et les chants ; à huit heures du soir un chapitre du Nouveau Testament et un cantique achevaient de composer l'atmosphère religieuse dans laquelle Hölderlin a grandi. » Considérable est la place que tenaient dans la vie quotidienne les Saintes Écritures, et en particulier dans leur partie la plus lyrique : l'Ancien Testament, les Psaumes, les Cantiques. Du matin au soir l'âme des jeunes gens baignait dans une atmosphère de lyrisme sublime exprimant la ferveur d'une collectivité. Ces impressions faites sur Hölderlin entre sa quatorzième et sa seizième année sont déterminantes

pour la formation de sa poésie, et sans doute n'en peut-on trouver de plus profondes. La source première de son lyrisme n'est pas dans la poésie grecque qu'il ne connaît sans doute qu'à travers Klopstock, mais dans l'appareil poétique de la religion chrétienne : Klopstock, la Bible, les Psaumes, les Cantiques.

A Maulbronn l'influence biblique reste très sensible. Claverie a montré comment le poème *die Meinige* (Maulbronn 1786) contient des réminiscences du premier et du quatrième livre de Moïse, des psaumes 22 et 126, et du verset 14 du chapitre VII de l'Évangile selon saint Mathieu.

Pourtant peu à peu s'introduit une mythologie, ou tout au moins une terminologie hellénisante : *Uranus* (I, 77), *Uranus*, *Orione* (I, 38, dans *Männerjubil*, Maulbronn 1788). Il ne s'agit guère que d'une terminologie, et encore est-elle empruntée probablement à l'astronomie plutôt qu'à une connaissance directe de l'antiquité. Sans doute voyons-nous Hölderlin en 1791 fâché de n'avoir pas plus tôt étudié l'astronomie en un passage qui le montre exalté par les noms des étoiles : *Sonst hab' ich noch wenig gethan; Vom grossen Jean Jacque mich ein wenig über Menschenrecht belehren lassen, und in hellen Nächten mich an Orion und Sirius, und dem Götterpaar Kastor und Pollux gewaidet, das ist's all! Im Ernst, lieber! ich ärgre mich, dass ich nicht baldier auf die Astronomie gerathen bin. Diesen Winter soll's mein angelegentlichstes sein* (I, 262). Dès 1788 il devait avoir une connaissance au moins élémentaire de l'astronomie, car si nous relevions plus haut Orion et Uranus, nous voyons reparaître Uranus accompagné cette fois de Sirius dans un poème de la même époque intitulé *Die Bücher der Zeiten*, qui est un cantique d'inspiration biblique (I, 52). Sa mythologie est plutôt nordique qu'hellénique : *Wonne Walhallas* (I, 78), *beim grauen Mana* (I, 86), *bei Mana* (I, 87). Dans le poème où se trouve cette dernière expression il est curieux, lorsqu'on retourne au manuscrit, de voir Hölderlin écrire d'abord :

*Mein Athem flog zur dämmernden Ferne hin
Wo du im Heiligtume stralest
Tochter Elisiums! Thaten lohnest*

puis se reprendre et remplacer l'Élysée par le Walhalla :

*Wo du im Schatten deiner Haine
Tochter Walhallas! den Sieger lohnest.*

I, 373.

Pour lui, les deux mythologies sont interchangeable, elles ne constituent qu'un décor littéraire. Et lorsque pour une fois — la seule avant 1793 — il traite un sujet antique dans le poème *Hero* (1788), la façon de le traiter n'a rien d'antique; c'est simplement un essai du jeune poète pour s'illustrer dans un genre littéraire apprécié de ses contemporains (voir Fritz Strich, *Mythologie*, I, 347 : *Das Gedicht schliesst sich in der Form durchaus den mythologischen Melodramen oder Kantaten an, die sich seit Gerstenbergs Ariadne so grosser Beliebtheit erfreuten*). Le ton et l'atmosphère sont ceux du préromantisme, comme en témoignent ces quatre vers que Hölderlin prête à Héro :

*Fort ans Meer! ans Meer! es schäume die Welle,
Brause der Sturm mir immer ins Angesicht!
Fort ans Meer! ohn' ihn ist Alles Hölle —
Liebe ängstet mich arme — Stürm' und Welle nicht.*

I, 48.

Quelques noms antiques semés de-ci, de-là, tels que *Posidaons Kraft* (I, 49), *des Orkus Pforte* (I, 51), et répétés, ne suffisent pas à créer une ambiance hellénique, quand l'atmosphère est si nettement préromantique, comme lorsque Héro s'écrie :

*Liebe besieget die Schrecken, die um mich schweben
Schlangengezisch, und Skorpionen, und Löwengebrüll.*

I, 48.

Ce qui a séduit Hölderlin dans cette formule littéraire au goût du jour, c'est plutôt son caractère chanté, musical; ses pentamètres trochaïques rimés se prêteraient bien à l'inspiration d'un compositeur. De même en Klopstock il est attiré moins par l'adaptation des rythmes antiques que par le ton de voix du

poète, qui est celui de la piété chrétienne et de son expression chorale :

*Wann ein Klopstok in des Tempels Halle
Seinem Gott das Flammenopfer bringt
Und in seiner Psalmen Jubelschalle
Himmelan sich seine Seele schwingt.*

I, 61.

La poésie de Klopstock représente une inspiration renouvelée des Psaumes, une exaltation et un élan de l'âme, une élévation spirituelle qui se traduit par un chant qui de la communauté fervente monte vers Dieu comme la flamme du sacrifice.

De toute façon, et même quand son inspiration n'est pas de source chrétienne, comme c'est souvent le cas, Hölderlin conçoit toujours la poésie comme un chant, ainsi dans le premier poème qu'il ait écrit à Tübingen : *Am Tage der Freundschaftsfeier*. Comme un chant, et plus spécialement comme un chœur à plusieurs voix. Le jour où ses amis et lui fêtent leur amitié, il voudrait les accueillir avec des chœurs accompagnés d'instruments :

*Ich wolt' in meiner Halle Chöre versammeln
Von singenden rosichten Mädchen
Und Kränze tragenden blühenden Knaben,
Und euch empfangen mit Saitenspiel,
Und Flötenklang, und Hörnern, und Hoboën.*

I, 72.

De tout cela l'inspiration hellénique est totalement absente.

* * *

C'est des études de Hölderlin au *Stift* de Tübingen (1788-1793) que datent ses premiers contacts directs avec la poésie grecque. Ces contacts se traduisent dans son lyrisme. On remarque surtout un emploi beaucoup plus fréquent du vocabulaire mythologique grec, qui prend le pas sur la mythologie chrétienne. Le premier témoignage probant en est un hymne au génie de la Grèce. L'hymne *An den Genius Griechenlands* est difficile à dater : 1789 selon Litzmann, 1790 ou 1791 selon Lehmann (p. 56 et

suiv.) et selon l'édition Hellingrath. En tout cas cet hymne semble ouvrir la grande série des hymnes de jeunesse. Le vocabulaire mythologique y joue encore un rôle décoratif, comme le montre le brouillon de cet hymne, où Hölderlin note les points de repère de son développement de la façon suivante :

*Es tönet am Acheron
Orpheus Zauberlaut :
Es schauet Mäons Sohn
Der gülden Aphrodite...*

I, 379.

Séduit par une terminologie, il cherche le moyen de placer en quatre vers les quatre noms de l'Achéron, d'Orphée, d'Homère fils de Maeon, d'Aphrodite. Il est attiré par l'antiquité mythique : Orphée, Homère. Mais le fond de l'inspiration et la forme ne manifestent guère une influence profonde de la littérature grecque, une assimilation de la culture hellénique. Lorsque Hölderlin chante Orphée, il pourrait chanter le Christ sur le même ton, avec les mêmes mots :

*Du kommst und Orpheus Liebe
Schwebet empor zum Auge der Welt
Und Orpheus Liebe
Waltet nieder zum Acheron.*

I, 113.

Le début du poème, l'invocation à Chronos, est le début d'un cantique plutôt que d'une invocation classique :

*Jubel! Jubel dir in der Höhe,
Du Erstgeborner
Der hohen Natur!
Aus Kronos Halle
Da steigst du
Zu neuen, geheiligten Schöpfungen
Hold und majestätisch herab.*

I, 112.

Le paganisme verbal des hymnes composés à Tübingen, l'invocation à la Muse, à la Divinité de l'Harmonie, au Génie de la

Jeunesse, au Génie de l'Audace, recouvre mal une ferveur aux habitudes monothéistes; sous des noms divers c'est toujours le même élan qui se manifeste, le même transport, la même adoration.

Soudain le vocabulaire mythologique grec devient très employé, sans d'ailleurs être très varié. Ce sont toujours à peu près les mêmes noms qui reviennent dans les hymnes de jeunesse : *Elysium* un grand nombre de fois, *Orione*, *Aeonen*, *Hesperidenwonne*, *Hesperidenblüthe*, *Orkus*, *Helios*, *Hyperion*, *Arkadia*, *Urania*, *Plutons Haus*, *Ortygias Gestaden*, *die Mänaden*, *Nemesis*, etc. Mais malgré l'affectation d'une mythologie hellénisante, les séraphins reparaissent trois fois (I, 100, I, 107, I, 120). Les noms grecs servent de costume à une ferveur d'inspiration chrétienne encore. Et même ce costume est emprunté bien souvent à des lectures modernes, ainsi lorsque Hölderlin montre l'Aurore entre les bras de Tithon :

*Eos, glühend vom Genusse,
Durch die Liebe schön und gross,
Wände sich von Tithons Kusse
Alternd und verkümmert los*

I, 157.

cela lui a été probablement inspiré par l'essai de Herder intitulé *Tithon und Aurora*, qui parut en 1792, c'est-à-dire l'année même où Hölderlin écrivit son poème; par ailleurs on relève la trace de la lecture de cet essai dans la correspondance de Hölderlin (I, 331). De même *Urania* lui vient sans doute de la lecture de Wilhelm Heinse; il met en épigraphe à l'un de ses hymnes une phrase tirée de l'*Ardinghello* (I, 116).

L'inspiration grecque, quoique plus nettement marquée dans les hymnes dits de jeunesse que dans les poèmes précédents, n'affecte encore ni le fond ni la forme; l'hellénisme de Hölderlin reste superficiel et de seconde main. Mais les noms de Herder et de Wilhelm Heinse que nous venons de rencontrer semblent ouvrir la voie à un hellénisme véritable et tracer à Hölderlin sa nouvelle orientation.

* * *

En effet, subitement et presque par surprise, vers la fin de la série des hymnes de jeunesse vient s'intercaler un poème intitulé simplement *Griechenland* qui est la première manifestation chez Hölderlin d'un hellénisme authentique, la première qui témoigne d'une connaissance directe de la Grèce, d'une soumission de la forme et du fond à son influence. Hölderlin y exprime son regret de ne pas vivre dans la Grèce antique et pleure l'Hellade disparue (I, 164 et suiv.). C'est avant la lettre l'atmosphère byronnienne (voir par exemple *the Isles of Greece*). La Grèce qu'il évoque, ce n'est plus l'antiquité légendaire, orphique, mais l'Athènes classique, celle de Socrate et de Platon, celle des héros de Marathon ; il ne remonte pas plus haut qu'Alcée et Anacréon, qui sont au début de l'âge classique. D'où vient cette subite conversion ?

La clef nous en est donnée par une lettre qui est à peu près contemporaine de l'hymne *Griechenland*, lettre datée de Tübingen, juillet 1793, qui d'une part reprend presque dans les mêmes termes l'évocation de Socrate et de ses disciples, et de l'autre annonce le projet qu'a fait Hölderlin d'écrire un roman grec qui sera *Hyperion* (I, 284 et suiv.).

On peut considérer que l'origine de ce changement, le point par lequel Hölderlin a véritablement abordé la compréhension de la Grèce antique, c'est Platon, dont il semble qu'il ait eu la révélation dans la dernière année de son séjour au *Tübinger Stift*. Le seul livre dont on sache qu'il l'a emprunté à la bibliothèque du *Stift* est la *République* de Platon. Déjà dans les hymnes de jeunesse on sentait passer comme un écho du mythe platonicien ; dès 1790 il écrivait dans *Lied der Liebe* :

Berge knüpft mit ehr'ner Kette
Liebe an das Firmament ...
Um die hehre Sonne leitet
Sie die treuen Sterne her,
Folgsam ihrem Winke gleitet
Jeder Strom ins weite Meer.

I, 99 et suiv.

Cette évocation de l'Eros platonicien, qui fait songer à Dante, sent son platonisme de seconde main, comme les évocations de l'Urania ordonnatrice de l'univers dans l'hymne *An die Göttin der Harmonie* :

*Kräftig ist der Weisheit Quell und süß!
Geister! Brüder! dieser Quell ist Liebe...
Von der Liebe Labetrunk erheitert,
Naht die Seele sich der Schöpferin.*

I, 119.

Il est probable que les hymnes procèdent moins de Platon qu'ils n'ont amené Hölderlin à aller chercher dans Platon une substance à son inspiration.

La connaissance approfondie de Platon date de 1793, c'est-à-dire d'une époque postérieure aux hymnes de jeunesse; immédiatement après avoir quitté Tübingen, Hölderlin écrit à Hegel qu'il lit Kant et les Grecs (I, 335). Pendant l'été 1794 il rédige le fragment de roman connu sous le nom de *Thaliafragment*, ébauche d'*Hyperion*, qui est nettement inspirée de Platon, du *Banquet* en particulier. Par ailleurs dans la dernière lettre qu'avant de quitter Waltershausen il écrit à Neuffer, le 10 octobre 1794, nous lisons tout d'abord qu'il songe à écrire un drame sur la mort de Socrate : *Ich freue mich übrigens doch auf den Tag, wo ich mit dem Ganzen* (il s'agit de l'*Hyperion*) *im Reinen sein werde, weil ich dann unverzüglich einen andern Plan, der mir beinahe noch mer am Herzen liegt, den Tod des Sokrates, nach den Idealen der griechischen Dramen zu bearbeiten versuchen werde* (I, 347). Ensuite il signale à Neuffer qu'il lui enverra peut-être un commentaire du *Phèdre* de Platon : *Vielleicht kann ich Dir einen Aufsatz über die ästhetischen Ideen schicken; weil er als ein Kommentar über den Phädrus des Plato gelten kann, und eine Stelle desselben mein ausdrücklicher Text ist, so wär'er vielleicht für Konz brauchbar* (I, 348). Hölderlin fait allusion à la revue de Conz, le *Musäum*. Dans cet essai, perdu pour nous, si du moins il fut jamais écrit, Hölderlin veut prolonger l'esthétique de Kant et de Schiller et la compléter par l'esthétique

platonicienne; il veut charger le principe d'amour de réaliser dès à présent dans l'œuvre d'art une image de la perfection, un signe précurseur de l'harmonie future.

C'est Platon qui représente l'hellénisme de Hölderlin pendant son séjour à Francfort (1796-1798). Son *Hyperion* est un roman platonicien. Ce n'est pas le lieu, parlant des rapports du lyrisme de Hölderlin avec son hellénisme, de relever les traces de l'hellénisme et du platonisme de Hölderlin dans son roman.

Dans la poésie de Francfort, l'hellénisme de Hölderlin se compose de deux éléments essentiels et d'un élément accessoire qui ne prendra que plus tard toute son importance. Les deux éléments essentiels sont le platonisme d'une part, de l'autre le sentiment byronien que la Grèce est irrémédiablement disparue. L'élément accessoire est le désir de relever la beauté perdue. Le sentiment byronien fait le fond du lyrisme de Hölderlin depuis le poème *Griechenland* (1793) jusqu'à l'élégie *der Archipelagus* (aux environs de mai 1800). Mais dès la fin de cette période on pressent une nouvelle orientation de l'hellénisme de Hölderlin.

Dans le lyrisme de Francfort on remarque la disparition complète de la terminologie et de l'inspiration biblique et chrétienne. Comme dans le roman on y retrouve l'inspiration platonicienne. On relève le nom de Diotime, l'héroïne du *Banquet*. Diotima, c'est dans les poésies Suzette Gontard, plus exactement l'amour de Hölderlin pour Suzette Gontard qui est ainsi placé sous le signe de Platon. Il lui consacre un cycle de poèmes.

Le premier, intitulé *Diotima*, nous est connu dans deux et même trois versions différentes. La conception et la première rédaction remontent sans doute au printemps 1796. Quant à la forme, c'est un hymne en vers rimés. Mais c'est un hymne attardé, c'est le dernier des hymnes de jeunesse; pour la dernière fois Hölderlin emploie la rime, du moins jusqu'à la folie complète. Au point de vue formel, Hölderlin reste encore dans la tradition lyrique schillérienne; d'ailleurs il proposa cet hymne à Schiller dans l'espoir de le voir publier; Schiller lui répondit qu'il y avait sans doute des beautés, mais que le poème était trop long et eût

gagné à être condensé (VI, 259). L'hellénisme ne se marque pas encore dans la forme, mais dans les conceptions; en particulier on retrouve l'*anamnesis* dans les vers suivants :

*Diotima! edles Leben!
Schwester, heilig mir verwandt!
Eh ich dir die Hand gegeben,
Hab' ich ferne dich gekannt.*

II, 17.

On retrouve aussi l'invocation à Urania, l'Aphrodite Uranienne du *Banquet*. L'hellénisme se marque encore par une atmosphère de sensibilité lumineuse, une clarté céleste et athénienne répandue dans les strophes de Hölderlin, évoquant la sérénité de Socrate qui, au matin du *Banquet*, laisse les convives endormis et garde sa lucidité, image qui avait frappé Hölderlin puisqu'il la reprendra plus tard (IV, 179).

Bientôt le ton des poèmes à Diotima change. Alors que l'hymne précédent ne respirait que le bonheur, le second poème intitulé *Diotima* marque une nouvelle orientation. Il montre le dépérissement de cette âme grecque (Hölderlin présentant Neuffer à Suzette Gontard lui disait tout bas : *Nicht wahr, eine Griechin?* (VI, 263) prisonnière dans un monde de barbares incompréhensifs :

*Du schweigst und duldest, und sie verstehn dich nicht,
Du heilig Leben! welkest hinweg und schweigst,
Denn ach! vergebens bei Barbaren
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte,*

*Die zärtlichgrossen Seelen, die nimmer sind!
Doch eilt die Zeit. Noch siehet mein sterblich Lied
Den Tag, der, Diotima! nächst den
Göttern mit Helden dich nennt und dir gleicht.*

II, 35.

Après que dans *Griechenland* Hölderlin avait considéré la Grèce comme irrémédiablement disparue, il avait eu la révélation de la permanence de la beauté et de l'âme hellénique, de sa présence sous l'aspect de Suzette Gontard-Diotima. Mais il reprend con-

science, brusquement et durement; si la Grèce est morte, c'est qu'on l'a tuée; il y a dans le monde des forces hostiles à l'épanouissement de la beauté. Le sentiment que la Grèce est morte s'accompagne maintenant du sentiment qu'elle a succombé à la barbarie qui aujourd'hui règne toute-puissante.

Son amour est condamné; c'est à ce moment que l'Hellade devient pour Hölderlin quelque chose de vivant, parce qu'il en comprend la mort.

La poésie prend pour lui une autre valeur; elle est le second témoignage que toute beauté n'est pas définitivement perdue — le premier témoignage étant la présence de Suzette Gontard. Dans le chaos et la barbarie du monde qui l'entoure, la poésie est un élément d'ordre et de paix :

*Komm und besänftige mir, die du einst Elemente versöhntest,
Wonne der himmlischen Muse, das Chaos der Zeit!
Ordne den tobenden Kampf mit Friedenstönen des Himmels,
Bis in der sterblichen Brust sich das Entzweite vereint.
Bis der Menschen alte Natur, die ruhige, grosse,
Aus der gänrenden Zeit mächtig und heiter sich hebt!
Kehr' in die dürrtigen Herzen des Volks, lebendige Schönheit,
Kehr' an den gastlichen Tisch, kehr' in die Tempel zurück!
Denn Diotima lebt, wie die zarten Blüthen im Winter,
Reich an eigenem Geist, sucht sie die Sonne doch auch.
Aber die Sonne des Geists, die schönere Welt, ist hinunter,
Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nur.*

II, 38.

La poésie de Hölderlin se transforme; elle tend vers une beauté plus régulière, digne d'exprimer son sentiment plus profond de la Grèce vivante et son amour pour Diotima. Sa forme se modèle sur l'antique, soit que Hölderlin adopte le distique élégiaque, l'hexamètre dactylique comme dans le fragment plus haut cité, soit qu'il crée pour chanter Diotima la strophe de quatre vers du poème cité à la page précédente.

Parmi les poèmes datant de Francfort qui ne font pas partie du cycle à Diotima on relève également les traces de l'hellénisme de Hölderlin et de sa transformation. Et d'abord dans quelques

hymnes attardés. Dans l'hymne *An die Unerkannte* il évoque Ulysse revenant à Ithaque. L'hymne *An Herkules* sans doute porte le nom du demi-dieu grec ; mais sous ce nom, le poème est adressé à Schiller. Dans le poème à forme hymnique intitulé *Der Jüngling an die klugen Rathgeber*, Hölderlin se rebelle contre ceux qui veulent proscrire l'enthousiasme. Comme dans *Griechenland*, mais avec plus de force encore, il renie son siècle ; à la différence de *Griechenland*, ce n'est plus dans le passé, mais dans l'avenir qu'il voit l'image d'un monde plus beau qu'il nomme Hespérie, reflet de la Grèce dans l'Occident futur pressenti par les Grecs eux-mêmes qui lui ont donné son nom (II, 10-II).

A des détails d'exécution on sent que la mythologie hellénique a plus profondément pénétré en Hölderlin et qu'elle n'est plus simplement décorative ; à Francfort le paganisme a pénétré dans ses veines. Dans le poème *An den Frühling* il emprunte sans doute encore à l'arsenal classique *Aether* et *Elysiums Thalen*, mais dans la description du soleil couchant, d'Hélios menant au repos ses chevaux lassés de la course diurne, on trouve une pureté de dessin antique, peut-être avec la beauté un peu raffinée, un peu grêle de l'alexandrinisme ou des latins imitateurs des Grecs ; c'est à Catulle que l'on songe, à l'Épithalame de Thétis et de Pélée :

*Schlummre schlummere nun mit deinen friedlichen Kindern
Mutter Erde! denn Helios hat die glühende Rosse
Längst zur Ruhe gelenkt, und die freundlichen Helden des Himmels,
Perseus dort, und Herkules dort sie wallen in stiller
Liebe vorbei...*

II, 21.

Sur le même ton il évoque dans une élégie de la même époque, *der Wanderer* (1796, II, 26 et suiv.), Pygmalion animant sa bien-aimée, Aurore enlaçant Tithon ; mais dans le même poème il évoque aussi les glaces du pôle et les îles du Pacifique : *der Eispol, Otaheitis Gestade, Tinian*.

Pour la première fois paraissent dans son œuvre des invocations aux dieux grecs qui ne semblent point de pures fleurs

poétiques; on y sent une ferveur vraie, ainsi dans un poème intitulé *Achill* :

*Gute Götter! doch hört ihr jegliches Flehen der Menschen,
Ach! und innig und fromm liebt' ich dich, heiliges Licht,
Seit ich lebe, dich Erd' und deine Quellen und Wälder,
Vater Äther und dich fühlte zu sehnend und rein
Dieses Herz — o sänftiget mir, ihr Guten, mein Leiden,
Dass die Seele mir nicht früh, ach! zu frühe verstummt,
Dass ich lebe und euch, ihr hohen himmlischen Mächte,
Noch am fliehenden Tag danke mit frommem Gesang,
Danke für voriges Gut, für Freuden vergangener Jugend,
Und dann nehmet zu euch gütig den Einsamen auf.*

II, 46.

Il invoque la lumière, principe divin, la terre, ses sources et ses forêts, et l'Ether qui est comme le principe divin, l'enthousiasme qui anime toutes les choses de la Nature et inspire le poète. Il n'a, dit-il, cessé de les aimer depuis son enfance, de leur porter une piété intime et fervente. Et ce sont ces choses qu'il nomme ses dieux. Achille, fils des dieux, est l'homme proche de la Nature, élevé dans l'intimité de la Nature.

Depuis sa tendre enfance Hölderlin aimait s'identifier aux héros, particulièrement à Achille. Cette identification est rendue frappante par le rapprochement entre le poème *Achill* et le poème *Da ich ein Knabe war*, qui sont sans doute à peu près contemporains; ce dernier poème, qui est une évocation de l'enfance du poète, exprime la même religiosité que le poème *Achill* :

*Da ich ein Knabe war,
Rettet' ein Gott mich oft
Vom Geschrei und der Ruthe der Menschen,
Da spielt' ich sicher und gut
Mit den Blumen des Hains,
Und die Lüftchen des Himmels
Spielten mit mir.
Und wie du das Herz
Der Pflanzen erfreust,
Wenn sie entgegen dir
Die zarten Arme streken,*

*So hast du mein Herz erfreut
Vater Helios! und, wie Endymion,
War ich dein Liebling,
Heilige Luna!*

*O all ihr treuen,
Freundlichen Götter!
Dass ihr wüsstet,
Wie euch meine Seele geliebt!*

*Zwar damals rieß ich noch nicht
Euch mit Nahmen, auch ihr
Nanntet mich nie, wie die Menschen sich nennen,
Als konnten sie sich.
Doch kannt' ich euch besser
Als ich je die Menschen gekannt,
Ich verstand die Stille des Äthers,
Der Menschen Worte verstand ich nie.*

*Mich erzog der Wohllaut
Des säuselnden Hains
Und lieben lernt' ich
Unter den Blumen.*

Im Arme der Götter wuchs ich gross.

II, 47 et suiv.

Enfant, Hölderlin avait cette familiarité avec les fleurs qui dans *Hyperion* caractérise l'Athénienne Diotima, qui est parmi les fleurs comme l'une d'entre elles. Par son invocation *Vater Helios!* Hölderlin semble se souvenir du *Phaëton* d'Ovide qu'il a traduit et s'assimiler au fils du soleil; il se compare encore à ce héros légendaire cher à Keats, à Endymion aimé de la lune. Les héros ou demi-dieux que la légende grecque représentait comme nés du commerce des dieux avec les humains symbolisaient et expliquaient de façon mythique l'intimité de certains hommes avec les forces vives de la nature que les Grecs, et après eux Hölderlin, nomment les dieux.

Cette intimité avec une Nature sacrée n'est pas un sentiment nouveau chez Hölderlin; il la fait remonter à son enfance; mais

il fait ici acte d'adhésion à la forme de religiosité hellénique. L'hellénisme a pénétré dans les profondeurs de son être, dans sa religiosité; et ce n'est qu'à ce moment que l'hellénisme se manifeste pleinement dans sa poésie, tant celle-ci est liée à sa religiosité.

Cela donne son plein sens à l'art poétique un peu à la manière d'Horace que Hölderlin résume en trois odes de deux strophes qui datent de la fin de son séjour à Francfort. Cet art poétique tourne tout entier autour de la ferveur qui doit être celle du poète. L'art qu'il propose aux jeunes poètes est un art classique, mûri, d'une beauté silencieuse :

*Lieben Brüder! es reift unsere Kunst vielleicht,
Da, dem Jünglinge gleich, lange sie schon gegährt,
Bald zur Stille der Schönheit ...*

et il leur donne en exemple la piété grecque, source de l'art grec :

*Seid nur fromm, wie der Grieche war.
Liebt die Götter und denkt freundlich der Sterblichen!...
Fragt die grosse Natur um Rath!*

III, 3.

Il s'indigne contre les froids hypocrites qui simulent la ferveur et invoquent les noms des dieux qui ne sont pour eux qu'un décor sans vie, alors que les dieux sont la vie même; la Nature, mère de toute chose, n'est pour eux qu'un grand mot :

*Ihr kalten Heuchler, sprecht von den Göttern nicht!
Ihr habt Verstand! ihr glaubt nicht an Helios,
Noch an den Donnerer und Meergott;
Todt ist die Erde, wer mag ihr danken?*

*Getrost, ihr Götter! zieret ihr doch das Lied,
Wenn schon aus euren Nahmen die Seele schwand,
Und ist ein grosses Wort vonnöthen,
Mutter Natur! so gedenkt man deiner.*

III, 5.

Au moment où lui-même invoque Hélios (II, 47), cette diatribe prend tout son sens : Hölderlin ne veut pas que ces noms sacrés

soient employés par ceux qui n'y croient pas, mais par ceux-là seuls qui comme lui y retrouvent la forme d'un enthousiasme foncièrement semblable à celui qui transportait les Grecs. Chez eux les poètes, Tyrtée, Eschyle, étaient des héros — et non seulement dans le sens que nous indiquions d'une intimité avec la Nature — ils soulevaient les masses, entraînaient les peuples à de grandes actions, à une vie plus belle. C'est cela le rôle du poète, c'est à cela que Hölderlin convie les grands poètes ses contemporains :

*Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts
Triumph, als allerobernd vom Indus her
Der junge Bacchus kam, mit heiligem
Weine vom Schlafe die Völker wekend.*

*O wekt, ihr Dichter! wekt sie vom Schlummer auch,
Die jetzt noch schlafen, gebt die Geseze, gebt
Uns Leben, siegt, Heroen! ihr nur
Habt der Eroberung Recht, wie Bacchus.*

III, 4.

Son art poétique, qui tend à la beauté silencieuse, est cependant un art enthousiaste, et qui veut susciter l'enthousiasme. Il ne s'adresse pas à la compréhension de quelques lecteurs, mais à la ferveur de tout un peuple. Le poète a une mission sociale et religieuse. Cette exigence que Hölderlin formule envers la poésie est la marque de l'approfondissement de son hellénisme et indique les nouvelles voies dans lesquelles il va s'orienter.

SECONDE PARTIE

FORMATION DU NOUVEL HELLÉNISME DE HÖLDERLIN

En 1798 Hölderlin est obligé de quitter Francfort et la maison des Gontard et de s'installer à quelques kilomètres de là, dans la petite ville de Homburg. Ce départ est une catastrophe; mais ce n'est pas un accident. La nouvelle existence qu'il mène approfondit sa vie intérieure, le mûrit, mais ne modifie pas sa ligne. Son nouvel hellénisme se forme dans la solitude et la méditation, dans l'étude des textes grecs. Il se livre à un travail de réflexion et de recherche que nous suivrons dans son drame et dans ses essais avant d'en voir le résultat dans sa poésie.

Dans l'isolement où il vit à Homburg, Hölderlin se plonge à nouveau et plus gravement dans l'étude des textes grecs, étude qui sans doute n'avait pas jusqu'alors été très approfondie, sauf pour Platon. Il retourne vers les Grecs avec un état d'esprit nouveau, tragique, avec une ferveur plus profonde. Là encore l'hellénisme de Hölderlin n'est pas simplement le fruit d'une étude des textes; c'est une disposition de l'âme qui l'amène à trouver dans ces textes sa substance.

Quels sont les textes grecs qu'à ce moment il fréquente? Il faut rassembler les rares témoignages épars dans sa correspondance et dans son œuvre.

Sa correspondance mentionne Diogène Laërte : *Ich habe diese Tage in deinem Diogenes Laërtius gelesen* (Lettre à son frère, 24 décembre 1798, III, 362).

Lorsqu'il projette de fonder une revue et qu'il annonce des études sur différents auteurs, il nomme Homère, Sappho, Eschyle, Sophocle, Horace. Lorsqu'il veut parler de leurs œuvres, il mentionne l'*Iliade*, notamment le caractère d'Achille, le *Prométhée* d'Eschyle, *Antigone et Œdipe* de Sophocle, quelques odes d'Horace (III, 394). Pour le reste, il ne nomme — et encore rarement — que les Grecs en général, sans préciser autrement, ainsi lorsqu'il s'écrie : *O Griechenland, mit deiner Genialität und Deiner Frömmigkeit, wo bist Du hingekommen? Auch ich mit allem guten Willen, tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur um so ungeschikter und ungereimter, weil ich, wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe, und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle* (1^{er} janvier 1799, III, 371). Quelques jours plus tard il écrit à sa mère : *Freilich ist es jetzt auch natürlich, dass mich jeder augenblickliche Missklang stärker trifft, wo ich kaum aus tausendfältiger Unruhe mich herausgerettet habe, und nun am Wohllaut des Guten und Wahren und Schönen mich sammeln und stillen mag* (Janvier 1799, III, 373). Son expression *Wohllaut des Guten und Wahren und Schönen* ne peut se rapporter qu'à la littérature grecque. A Homburg encore, sans doute, au cours de l'année 1799, il écrit à quelqu'un qu'on n'a pu identifier : *Das innigere Studium der Griechen hat mir dabei geholfen und mir statt Freundesumgang gedient, in der Einsamkeit meiner Betrachtungen nicht zu sicher, noch zu ungewiss zu werden* (III, 467). Enfin un témoignage tardif, rétrospectif si l'on peut dire : le 2 juin 1801, ayant quitté Homburg, Hölderlin écrit à Schiller pour lui demander si on ne pourrait à Iéna lui confier un enseignement du grec, enseignement pour lequel il se croit qualifié : *Ich habe mich seit Jahren fast ununterbrochen mit der griechischen Literatur beschäftigt. Da ich einmal daran gekommen war, so war es mir nicht möglich, dieses Studium abzubrechen, bis es mir die Freiheit, die es zu Anfang so leicht nimmt, wiedergegeben hatte, und ich glaube, im Stande zu seyn, Jüngeren, die sich dafür interessiren, besonders damit nützlich zu werden, dass ich sie vom Dienste des griechischen*

Buchstabens befreie und ihnen die grosse Bestimmtheit dieser Schriftsteller als eine Folge ihrer Geistesfülle zu verstehen gebe (V, 315). Il est certain que les études sur la littérature grecque qui l'ont amené à des conclusions susceptibles d'être utiles aux étudiants d'Iéna sont celles auxquelles il vient de se livrer à Homburg!

Dans son œuvre, quels témoignages directs relevons-nous? Dans le poème *Der Mensch* on perçoit l'écho du mythe platonicien et probablement aussi du chœur de Sophocle πολλά τὰ δεινά. Dans l'ode *Sokrates und Alkibiades* passe le souvenir du *Banquet* de Platon. Ces poèmes datent d'ailleurs peut-être encore de Francfort. Le poème *Empedokles* n'ajoute rien à ce que nous révèle le drame. Simplement il montre, comme le fait aussi l'esquisse de drame intitulée *Frankfurter Plan* dans l'édition Hellingrath (III, 67 et suiv.), la continuité qu'il y a entre Francfort et Homburg, entre *Hyperion* et *Empedokles*.

Entre le premier et le second acte de la première version de *der Tod des Empedokles* Hölderlin a transcrit sept vers empruntés à la première ode olympique de Pindare (III, 517 et suiv.). Dans un essai de la même époque, Hölderlin note sans rapport évident avec le texte la traduction des premiers vers de la même ode (III, 564).

D'autre part on peut reconnaître dans le poème tragique des accents empruntés à Empédocle (Καθαρμοί, III, 538), à Sophocle (chœur πολλά τὰ δεινά, III, 195) et au *Prométhée* d'Eschyle.

En résumé, il semble certain que l'on retrouve les traces de Platon, Diogène Laërte, Pindare, Eschyle, Sophocle. L'influence de Platon, caractéristique du séjour à Francfort, persiste pendant quelque temps; elle se marque dans le nom des personnages du drame : Kritias, Pausanias. L'influence d'Homère et particulièrement de l'*Iliade* est toujours présente, dans les essais du moins, mais sous son aspect humain et non sous son aspect poétique. L'influence de Sophocle et d'Eschyle s'explique à première vue par le souci qu'a Hölderlin de se conformer à l'idéal grec dans l'œuvre dramatique qui l'occupe. Le sujet précis qu'il a choisi l'amène à retourner vers les textes d'Empé-

docle qu'il peut avoir à sa disposition. Seule la fréquentation de Pindare ne s'explique par aucun souci du moment, ce qui prouve qu'elle est due à une préoccupation plus profonde.

A. — LES FRAGMENTS D'*Empedokles*.

Dans son drame — moins un drame qu'un poème tragique — Hölderlin a passé d'une forme lyrique à une autre; voulant se délivrer du tour élégiaque qui caractérise ses premières esquisses pour prendre le ton tragique, il n'a fait qu'aboutir à un lyrisme hymnique. Cela est manifeste dans la façon dont s'achève chacune des deux premières versions de *der Tod des Empedokles*; la première se termine sur un chœur ou chant alterné à trois voix (III, 170 et suiv.). La seconde s'interrompt au milieu d'un véritable hymne que Hölderlin place dans la bouche d'Empédocle (III, 194 et suiv.). Hölderlin croyait ne pas sortir là de la tradition dramatique des Grecs, qui comporte des chœurs. Comme le chœur des vieillards dans *Œdipe*, l'hymne choral de la première version d'*Empedokles* et l'hymne lyrique de la seconde sont des moments de repos — Hölderlin note en marge : *mit Ruhe* (III, 194) — qui permettent de s'élever un instant au-dessus du flot tragique, de jeter sur les choses un regard au moins provisoirement rasséréné et plus lucide. Mais si Hölderlin est parti de l'inspiration de Sophocle, il aboutit moins près de Sophocle que de Pindare.

* * *

La première version du drame, qui est intitulé à ce moment-là *der Tod des Empedokles*, garde de l'*Hyperion* encore tout récent l'abondance de style, le flot à la fois oratoire et musical où la cadence issue d'elle-même se poursuit et se prolonge. Pourtant dès la fin de cette première rédaction le rythme se ralentit, les iambes se mêlent de trochées, de dactyles. Dans le chant à deux voix par lequel Pausanias et Panthea célèbrent

la mémoire du disparu et la grandeur de son sacrifice, la pensée se ralentit, s'appesantit sur cette heure solennelle; la phrase se fait plus compliquée, plus grave, plus lourde :

*o heilig All!
Lebendiges! inniges! Dir zum Dank
Und dass er zeuge von dir, du Todesloses!
Wirft lächelnd seine Perlen ins Meer
Aus dem sie kamen, der Kühne.
So musst es geschehen.
So will es der Geist
Und die reifende Zeit
Denn Einmal bedurften
Wir Blinden des Wunders.
Gross ist seine Gottheit
Und der Geopferte gross!*

III, 171.

Cette sérénité solennelle qui jette au fond des choses un regard apaisé fait souvenir du chœur antique; mais chez Sophocle cet arrêt était précédé d'un mouvement dramatique qui chez Hölderlin est presque absent. Hölderlin, s'inspirant des tragiques grecs, en retient l'élément lyrique, la résolution des discordances, non la tension dramatique qui est étrangère à son tempérament, du moins sous la forme d'un heurt entre des personnages.

La seconde version de *der Tod des Empedokles* n'est pas achevée; mais le texte s'en termine également sur un passage lyrique au milieu duquel Hölderlin a interrompu sa rédaction, comme saisi par l'évidence : ce morceau est un hymne et non un monologue dramatique. Qu'il nous suffise d'en citer quelques vers, qui donnent le ton :

*Wirken soll der Mensch,
Der sinnende, soll entfaltend
Das Leben um ihn fördern und heitern.
Denn hoher Bedeutung voll,
Voll schweigender Kraft umfängt
Den ahnenden, dass er bilde,
Die grosse Natur.*

III, 195.

Hölderlin est à ce moment sous une double influence : d'une part la poésie philosophique des présocratiques, d'autre part le chœur de la tragédie grecque avec sa sagesse humaine. Mais l'ombre de Pindare se dresse derrière celle d'Empédocle d'Agri-gente et celle de Sophocle. Le passage au milieu duquel Hölderlin renonce à cette version de son drame est le premier en date de ses grands hymnes, le premier poème que nous rangerions dans son lyrisme mythique.

Dans la troisième version, intitulée *Empedokles auf dem Ätna*, Hölderlin se montre très conscient de lui-même, de ses tendances, de son évolution; il en donne la clef dans les paroles qu'il prête à Empédocle et qui caractérisent mieux que nous ne saurions le faire son passage au lyrisme mythique :

*Mir aber ziemt die stille Halle, mir
Die hochgelegene, geräumige,
Denn Ruhe brauch' ich wohl, zu träge sind,
Zum schnellgeschäftigen Spiel der Sterblichen
Die Glieder mir, und hab ich sonst dabei
Ein feiernd Lied in Jugendlust gesungen,
Zerschlagen ist das zarte Saitenspiel.
O Melodien über mir! ihr mächtigen
Ihr liebenden, lebendigen Akkorde!
Mir euch! mit euch! — Es war ein Scherz!
Und kindisch wagt' ich sonst euch nachzuahmen.
Ein leichtes Echo tönt' in mir und unverständlich, nach
Nun hör ich ernster euch, ihr Götterstimmen!*

III, 211.

Dans sa jeunesse joyeuse, Hölderlin l'âme en fête chantait volontiers une chanson; c'était un jeu de la tendre lyre. Cette lyre est maintenant brisée. Le temps de ces enfantillages qui imitaient les vraies choses sans les comprendre est passé. Maintenant il entend la voix même des dieux, la voix plus grave qui exprime les harmonies plus puissantes de la vie, de l'amour, les profondes et saisissantes réalités.

On peut supposer que ce qui a modifié ainsi son inspiration, c'est l'épisode de Diotima; cela est indubitable. Mais ce sont aussi les événements contemporains, l'histoire grandiose qui se

déroule près de lui, qui inspirent Hölderlin, qui l'ont saisi comme la révélation pouvait saisir les prophètes hébreux :

*Ihr ruhelose Thaten in weiter Welt!
Ihr Schicksaalstag', ihr reissenden, wenn der Gott
Stillsinnend lenkt, wohin zorntrunken
Ihn die gigantischen Rosse bringen,*

*Euch sollten wir verschweigen, und wenn in uns
Vom stetigstillen Jahre der Wohllaut tönt,
So sollt' es klingen, gleich als hätte
Muthig und müssig ein Kind des Meisters*

Geweichte, reine Saiten im Scherz gerührt?

IV, 146.

Ce poème fait écho au passage d'*Empedokles* que nous citons plus haut ; dans les deux on sent que l'inspiration de Hölderlin s'est faite plus grave ; il renonce à toute poésie légère, que nous pourrions symboliser par le nom d'Horace, et se rapproche de l'inspiration mythique d'un Eschyle ou d'un Sophocle. Il revient, mais de façon plus posée, plus en profondeur, au ton grandiose de sa première jeunesse. De nouveau le souffle divin, prophétique, le « spiritus » semble passer sur lui ; dans le poème même que nous venons de citer, il fait allusion aux prophètes de l'Orient, *des Orient's Propheten* (IV, 146). Les réminiscences de la Bible reparaissent d'ailleurs dans *Empedokles auf dem Ätna*. Lorsque Pausanias affirme sa volonté de suivre partout Empédocle, même s'il descend aux Enfers, c'est la descente du Christ aux Enfers qui est évoquée plus que celle d'Orphée ou que les souvenirs classiques d'Homère et de Virgile. La figure d'Empédocle tend à s'identifier avec celle du Messie. La figure du prêtre dans les premières versions a pris une valeur nouvelle en changeant de nom : Manes, qui correspond à l'Hermokrates des premières versions, est sans doute une réminiscence des études théologiques que fit Hölderlin. Le ton grandiose de la scène entre Empédocle et Manes fait moins songer à une adaptation de l'antique qu'aux sombres fresques de la Sixtine, aux figures tourmentées de la Sibylle

de Cumes, de la Sibylle Persique, au célèbre Moïse de Michel Ange dont le regard pénètre la profondeur des temps, la sagesse des nations. Chez Hölderlin comme chez Michel Ange il y a transposition de l'antique sous ses deux formes, biblique et hellénique, dans une perspective moderne.

B. — LES ESSAIS.

On suit dans les essais plus clairement encore que dans les fragments d'*Empedokles* le passage de Hölderlin au lyrisme mythique et la transformation de son hellénisme.

*
* *

Les deux essais *Hermokrates an Kephalus* et *Über den Begriff der Strafe* datent sans doute du temps où Hölderlin étudiait à Iéna. Dans le premier, les noms à consonance grecque et l'allusion à la statue de Jupiter Olympien ne doivent pas faire illusion : ce n'est qu'un costume à l'antique pour revêtir des pensées modernes sur le quietisme scientifique, aussi dangereux selon Hölderlin que le quietisme religieux (III, 236). Dans le second, il est fait allusion dans l'épigraphe à la légende antique qui fait de Némésis la fille de la Nuit ; ce n'est pas tant, dit Hölderlin, parce qu'elle est terrible que parce qu'elle est mystérieuse ; il recherche l'origine encore obscure de la notion de loi morale dans ses rapports avec la notion de punition (III, 236).

Une série d'aphorismes date sans doute de Francfort. Hölderlin y établit un lien entre la poésie et les âges de la civilisation : *Meist haben sich Dichter zu Anfang oder zu Ende einer Weltperiode gebildet. Mit Gesang steigen die Völker aus dem Himmel ihrer Kindheit ins thätige Leben, ins Land der Cultur. Mit Gesang kehren sie von da zurück ins ursprüngliche Leben. Die Kunst ist der Übergang aus der Natur zur Bildung, und aus der Bildung zur Natur* (III, 246 et suiv.). L'art, la poésie accompagne les peuples à leur naissance et à leur déclin ; les poètes marquent le passage des

nations de l'état de nature à l'état de culture, puis leur retour à l'état de nature. Hölderlin fait donc de la poésie, non un don individuel, une manifestation du hasard ou du génie, mais une fonction historique de premier plan.

* * *

Dès qu'il arrive à Homburg, Hölderlin se retrempe à la lecture de l'Iliade, qui lui a toujours particulièrement tenu à cœur. A nouveau il s'identifie secrètement avec Achille, *mein Liebling unter den Helden* (III, 247), *dieses enfant gâté der Natur* (III, 248). Homère ne le met que rarement en scène : *Von Ulyss konnte er Sachen genug beschreiben. Dieser ist ein Sak voll Scheidemünze, wo man lange zu zählen hat, mit dem Golde ist man viel bald fertig* (III, 247). Hölderlin justifie implicitement la brièveté vers laquelle tend son style : Ulysse est comme un sac de menue monnaie, Achille est comme l'or, plus rare, mais plus pur et plus dense. Homère ne voulait pas profaner la figure d'Achille en le mêlant à la foule : *Der Idealische durfte nicht alltöglich erscheinen* (III, 248). De même le chant de Hölderlin n'est pas un chant de tous les jours, un chant profane ; il gardera toujours une solennité, un appareil qui ne convient qu'aux jours de fête.

Dans l'essai *Ein Wort über die Iliade*, il n'est à notre avis pas question du poème antique ; ce n'est qu'un masque pour parler de Schiller, de Goethe, et peut-être de Suzette Gontard (III, 249).

Dans l'essai *Über die verschiedenen Arten, zu dichten* (III, 251 et suiv.) Hölderlin définit d'abord la poésie épique, et donne à titre d'échantillon le discours de Phénix dans l'Iliade traduite par Voss, version qu'il exprime le regret de ne pas avoir connue plus tôt. Il montre comment le caractère d'Achille détermine le ton de toute l'Iliade, comment tous les héros ont sur le visage un reflet de la pure et tendre lumière que répand Achille ; même Priam venant lui réclamer le corps d'Hector semble retrouver sa jeunesse. Cette unité de ton attire plus Hölderlin que la diversité de l'Odyssée. Hölderlin ne cherche jamais pour lui-même la diversité, la variété des thèmes : il tend toujours vers plus d'unité,

d'intensité, de concentration. Il n'est jamais narratif ni descriptif.

Dans l'essai *Der Gesichtspunct, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* (III, 257) Hölderlin examine quelle peut et doit être notre attitude en face de la tradition antique. Il semble que nous n'ayons que deux possibilités : être écrasés par cette masse d'acquis, ou tout rejeter en bloc. De plus, les anciens et les modernes sont diamétralement opposés, contradictoires. Les anciens poursuivaient toujours un degré plus élevé de perfection, d'art. Nous, opprimés que nous sommes par l'acquis — ce qui est à la fois le symptôme et la cause de la décadence des peuples — nous voulons retourner à la Nature. Ne pouvons-nous tirer avantage de notre situation désavantageuse? Nous pouvons prendre conscience de ce que nous sommes et de ce qui favoriserait notre progrès vers un plus haut degré d'organisation; l'art doit être pour nous un produit de l'extrême culture, de la conscience poussée à sa limite, sommes-nous en droit de conclure de ces considérations de Hölderlin.

Il entend que notre connaissance de l'antiquité ne soit pas additive, qu'elle ne soit pas une surcharge ajoutée à cette immense tradition qui déjà nous accable; il veut qu'à chaque instant nous fassions oraison et que, par un constant retour sur nous, par une application constante à nous-mêmes, à notre vie personnelle, de ce que nous apprenons du monde grec, nous construisions notre vie à nous. Il est remarquable que l'hellénisme de Hölderlin soit orienté tout entier vers son utilisation immédiate pour avancer vers un progrès dont le terme idéal est bien nôtre, et non point grec; il est frappant également que Hölderlin ne soit pas préoccupé de l'expérience grecque en elle-même, pour laquelle il ne semble avoir qu'indifférence, mais uniquement de l'expérience que nous faisons du monde grec. C'est ce point de vue qui nous paraît déterminer chez lui une conception originale de son rôle de traducteur chargé non de rendre un texte grec, mais l'impression produite par ce texte sur un moderne.

On a attribué à un essai de Hölderlin, peut-être le plus important de tous, le titre *Über die Religion* (III, 259-267). Hölderlin fait allusion aux lois divines informulées qu'invoque Antigone

lorsqu'en dépit de la défense royale elle ensevelit son frère. Après avoir établi le lien entre ces lois supérieures et Dieu qu'il ne nomme pas autrement que *der höhere Zusammenhang*, Hölderlin ajoute : *ich sage, wenn es (höhere Geseze, ungeschriebene göttliche Gezeze) giebt, so sind sie, in so fern sie blos für sich und nicht im Leben begriffen gedacht werden, vorgestellt werden, unzulänglich* (III, 261 et suiv.). Le « lien suprême » — Dieu, dans le langage courant — est insuffisant s'il n'est que pensé; il doit être rendu présent. Et qui le rendrait présent, devinons-nous, si ce n'est le poète dans le mythe? Il ne suffit pas de répéter dans sa méditation (*im Gedanken wiederholen*) cet être suprême, il faut aussi lui donner une expression concrète. Malheureusement il y a ici une lacune du manuscrit; mais le développement de la pensée est clair.

Lorsque le manuscrit reprend, Hölderlin montre la possibilité pour l'homme de s'évader de sa sphère bornée, sans cesser d'être un homme : *auch in einem beschränkten Leben kann der Mensch unendlich leben, und auch die beschränkte Vorstellung einer Gottheit, die aus diesem seinem Leben für ihn hervorgeht, kann eine unendliche seyn* (III, 264). A cette occasion Hölderlin loue la tolérance : chacun tire son dieu de la compréhension de sa propre sphère; que chacun permette donc à l'autre, qui est au centre d'une autre sphère, d'avoir son image à lui de la divinité, son propre dieu. Que les dieux eux-mêmes soient tolérants les uns pour les autres; cela fait songer à la tentative que fera un peu plus tard Hölderlin, renouvelant les Romains de l'ère chrétienne, pour intégrer le Christ au Panthéon des dieux antiques.

Il se borne malheureusement à quelques indications sur la façon dont il entendrait poursuivre cet essai. La représentation de la religion ne peut être ni purement intellectuelle, c'est-à-dire exprimer seulement des idées, une loi, ni purement historique, c'est-à-dire concrète, mais à la fois intellectuelle et historique, c'est-à-dire mythique : *so dass die religiösen Verhältnisse in ihrer Vorstellung weder intellectuell noch historisch, sondern intellectuel historisch, d. h. mythisch sind, sowohl was ihren Stoff, als was ihren Vortrag betrifft* (III, 266). Le mythe est un confluent de l'esprit

et des choses, de la loi et du fait, de la raison et de l'histoire. C'est ce qui en fait une représentation complète du monde, le symbole du monde dans son entier.

Hölderlin distingue trois sortes de mythes : le mythe épique, le mythe dramatique, le mythe lyrique. Dans le mythe épique, le sujet profond est d'un ordre plus personnel, plus moral dirions-nous ; par compensation le sujet choisi doit être plus historique. Nous donnerons un exemple pour éclairer la pensée de Hölderlin : le sujet profond de l'Iliade est le caractère d'Achille ; le sujet extérieur est la prise de Troie. Dans le mythe dramatique, le sujet profond est une donnée abstraite, le sujet extérieur doit, par compensation, être plus personnel. Si nous prenons l'exemple d'Œdipe, le sujet profond est le destin, tandis que le sujet extérieur est la personne d'Œdipe.

Le mythe lyrique, Hölderlin renonce pour le moment à le définir : *das Lyrischmythische ist noch zu bestimmen* (III, 266). C'est à établir cette définition — dans une terminologie qui n'est pas celle de Hölderlin — que nous nous appliquons dans notre ouvrage. Si Hölderlin a esquivé la tâche de définir le lyrisme mythique, c'est qu'il sent que cela l'entraînerait à définir sa poésie ; et à cela, comme tout poète, il se refuse. Au lieu d'une définition du lyrisme mythique, il nous en donne l'exemple dans son œuvre poétique à partir de ce moment.

Cette interpénétration de l'intelligence et de l'histoire qui fait le mythe, Hölderlin veut la voir non seulement dans la matière du poème, mais dans sa forme, qu'il nomme d'un nom curieux et caractéristique : *der Vortrag* (III, 266), faisant ainsi de la poésie, non seulement de l'épique ou de la dramatique, mais aussi de la lyrique, quelque chose de récité, de représenté ; le poème devient chez lui une action, ou du moins un geste du langage.

Par cette interpénétration de l'esprit et du monde que représente le mythe, la poésie est le symbole concret de l'univers et de son unité profonde, unité qui échapperait sans cela à notre conscience déchirée ; elle est le signe présent d'un univers idéal, le signe actuel d'un univers futur. En cela poésie et religion s'identifient ; toutes deux se partagent — si du moins on peut les distin-

guer — le premier rôle dans la conscience humaine. Hölderlin conclut provisoirement son essai sur la phrase : *So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch* (III, 267).

Hölderlin esquisse une suite à cet essai : il voudrait encore montrer comment cette religion, qui n'est encore qu'individuelle — valable pour chacun dans sa sphère — devient collective : *Hier kann nun noch gesprochen werden über die Vereinigung mehrerer zu einer Religion, wo jeder seinen Gott und alle einen gemeinschaftlichen in dichterischen Vorstellungen ehren, wo jeder sein höheres Leben und alle ein gemeinschaftliches höheres Leben, die Feier des Lebens mythisch feiern* (III, 267). On ne peut mieux dire en moins de mots. Le rôle des fêtes est de célébrer la mise en commun par plusieurs êtres de ce qu'il y a de haut dans leur existence personnelle; sous un seul et commun symbole ils fêtent chacun ce qu'il a de plus élevé; et le seul symbole commun finalement à tous les êtres, c'est la fête de la Vie par excellence. Cela nous rappelle les petites fêtes graves et joyeuses que Hölderlin dans sa jeunesse célébrait avec ses amis de cœur et dont Magenau nous a laissé une si touchante description (VI, 228 et suiv.); cela fait également souvenir de la fête, dans *Hyperion*, où autour du buste d'Homère s'échangent les propos les plus profonds sur le mystère de l'être et de l'histoire. Enfin nous songeons à la hantise qu'a eue Hölderlin des fêtes de la Grèce, où ce n'étaient pas seulement quelques amis, mais tout un peuple qui célébrait en un symbole commun le dieu de chacun, son « daimon ». Le cri de douleur de Hölderlin pleurant la Grèce perdue s'adresse avant tout à Délos, à Olympie, aux lieux où se célébraient les jeux de la Grèce assemblée; c'est ainsi que s'achève son patriotique *Gesang des Deutschen* :

*Wo ist dein Delos, wo dein Olympia,
Dass wir uns alle finden am höchsten Fest?*

IV, 131.

L'essentiel de la civilisation grecque, c'est la religion; et l'essentiel de la religion, ce sont les fêtes collectives où se manifeste l'âme d'un peuple. Comment s'exprime cette âme, comment la

trace de ces fêtes est-elle parvenue jusqu'à nous? Ce que nous en savons, nous le devons surtout aux poèmes de Pindare, le chantre de cette religion. Dans la mesure où la religion est vraie, dans la mesure où, comme le dit Hölderlin, toute religion est dans son essence poétique et où, dirons-nous inversement, la poésie est religion, c'est-à-dire d'une part mythique, d'autre part collective, l'exemple lui est donné par Pindare. A côté de Pindare, il faut nommer aussi Sophocle et Eschyle, dont les drames étaient également des fêtes de la cité, comme Hölderlin le dépeint lui-même au début de *Der Tod des Empedokles* (III, 79).

En résumé, la poésie telle que la conçoit alors Hölderlin, à laquelle nous donnons le nom de lyrisme mythique, rejoint la religion vraie; elle est d'une part une fête collective, l'union de plusieurs (ou de tout un peuple) dans ce qu'ils ont de plus haut — d'autre part elle est mythique, c'est-à-dire le confluent de l'intelligence et de l'histoire.

Un autre essai est consacré à la différence entre les trois genres de poésie, épique, dramatique, lyrique. On l'a intitulé : *Über den Unterschied der Dichtungsarten* (III, 267-274). Dans l'essai *Über die Religion* Hölderlin avait essayé de définir les trois genres de poésie, épique, dramatique, lyrique, à partir de deux éléments : l'intelligence et l'histoire; il a pu définir les deux premiers genres, il s'est trouvé arrêté pour le troisième. Il essaie cette fois de les définir à partir de trois éléments : le naïf, l'héroïque et l'idéal. Il ne définit pas ce qu'il entend par ces trois termes, qu'il considère comme suffisamment clairs par eux-mêmes.

Le poème épique, dans son apparence naïf, est de signification héroïque. Il est la métaphore de grandes actions. Le poème tragique est d'apparence héroïque, et de signification idéale. Il est la métaphore d'une vue de l'intellect. Le poème lyrique, d'apparence idéal, est de sens naïf. Il est la métaphore soutenue d'un sentiment.

Il est difficile de dire avec précision ce que Hölderlin entendait au juste par là; à notre connaissance, on n'a pas encore pu l'établir de façon indiscutable. Ce n'est en tout cas pas le but de notre étude. Retenons seulement l'intention de Hölderlin qui, elle, est

évidente : il veut donner à la poésie des lois, et que ces lois soient conformes à celles qui régissent le mouvement de l'âme. C'est ainsi qu'il cherche à déterminer trois genres de poésie d'après les trois catégories de la psychologie, intelligence, sensibilité, activité, auxquelles correspondent les trois termes : idéal, naïf et héroïque.

Par exemple dans le poème lyrique le point de départ est la sensibilité. Mais le poème, comme toute activité, est un effort ; il doit s'écarter de sa tendance naturelle, remonter sa pente. A sa nature profonde, qui est sensible, il oppose son effort pour aller vers l'intelligence. Le premier terme étant la sensibilité, le second, son contradictoire, étant l'intelligence, la résolution sera trouvée dans l'activité, dans « les dissonances héroïques et énergiques ».

Hölderlin fonde son analyse poétique sur ce qu'il considère comme le mouvement fondamental de l'âme, qui est un balancement en trois temps : thèse, antithèse, résolution. Nous donnons ci-dessous un tableau qui ne prétend pas éclairer complètement la poétique de Hölderlin, à laquelle on n'a pas encore consacré toute l'attention nécessaire. Notre intention est seulement de donner quelques indications sur le schématisme de cette poétique.

	<i>le ton fondamental</i>	<i>son contradictoire</i>	<i>sa résolution</i>
	Grundstimmung Nachdruck der eigentliche Ton	Kunstcharakter Richtung das Uneigentliche die Metapher	Auflösung Verweilen der Geist des Gedichts
lyrisch	naïv (sinnlich) das innige Leben	idealisch	heroisch
episch	heroisch (energisch)	naïv	idealisch
dramatisch	idealisch	heroisch	naïv

Cette poétique fondée sur la psychologie tient de l'algèbre et de l'harmonie. Elle est une construction abstraite dont nous ne pouvons bien juger, étant donné que Hölderlin ne l'a pas mise au point. Elle détermine *a priori* le cadre dans lequel doit se mouvoir l'inspiration du poète. Le principe en est le changement de ton dans la série irréversible *naïv-idealisch-heroisch-naïv-idealisch*, etc.

Dans cette série chaque ton est le contradictoire, la « catastrophe » du ton précédent, et la contradiction trouve sa résolution dans le ton suivant. Ces séries doivent dans la pensée de Hölderlin servir à déterminer la suite des différents tons dans un poème selon qu'il d'agit d'un poème épique, tragique ou lyrique.

Un pathographe de Hölderlin, Wilhelm Lange, a voulu à tort voir dans la tentative de Hölderlin pour schématiser sa poétique, une manifestation évidente de dérangement cérébral. Nous-mêmes, il nous est difficile d'en tirer des conclusions positives. Mais il ne faut pas oublier que ce sont là des recherches, des notes personnelles prises par Hölderlin pour essayer de fixer des points de repère dans ce terrain mouvant qu'est la création poétique. Depuis Aristote on n'avait plus guère fait de tentative aussi audacieuse pour faire de l'esthétique une science exacte.

Dans l'essai *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (III, 277 à 309) Hölderlin suit une autre méthode : alors que dans l'essai précédent il étudiait des poèmes achevés, comme par exemple la première ode olympique de Pindare dont il traduit le début sur un feuillet du manuscrit de l'essai *Über die verschiedenen Arten, zu dichten*, ici il étudie la démarche du poète depuis l'inspiration jusqu'à l'expression.

Hölderlin suppose données un certain nombre des conditions de la réussite. La première est que le poète soit assuré de posséder l'esprit, *der Geist*, qu'il ait senti et faite sienne l'âme de la collectivité : *diese gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist* (III, 277). Hölderlin considère que l'existence d'une collectivité douée d'une âme propre, l'existence d'une communauté est la condition première d'une inspiration poétique ; la poésie est pour lui fondamentalement un fait collectif, et non une réussite individuelle. Second point ; le poète doit connaître les mouvements de l'âme, c'est-à-dire le changement harmonieux des tons l'un dans l'autre qui correspond à la démarche habituelle de l'âme. Enfin le poète doit se rendre compte qu'il est pris dans une série de contradictions, d'oppositions, de polarités : le couple simultanéité-succession, le couple unité-diversité, le couple matière-forme. Lorsque le poète est pleinement conscient de

tout ceci, il a le droit de faire œuvre de poète, de choisir un sujet et de l'examiner pour savoir s'il se prête à l'élaboration poétique : *die Receptivität des Stoffs zum idealischen Gehalt und zur idealischen Form* (III, 280).

Si le poète est sûr de sa matière, sûr de sa réflexion, il ne peut échouer dans sa création : *Ist er des einen gewiss und mächtig wie des andern, der Receptivität des Stoffs wie des Geistes, so kann es im Hauptmomente nicht fehlen* (III, 280). Cette phrase nous révèle le souci de Hölderlin : trouver les règles qui permettent de réaliser sans hésitation une œuvre belle. Ce rêve d'homme de la Renaissance lui est inspiré par la sûreté de geste qu'il admire chez les poètes grecs, ce qu'il nommera plus tard *die Zuverlässigkeit der Kunstwerke* (V, 175). Il est hanté par cette assurance qu'avaient les Grecs de créer une œuvre belle chaque fois qu'ils se mettaient à l'ouvrage. Ce qu'il attend de son art poétique, c'est de le tirer de son incertitude, de le délivrer des inquiètes hésitations que lui inspire l'exercice de son métier ; il voudrait s'assurer d'une technique.

Il tient le poète pour un artisan ; sa matière est le langage. Comme toute matière, le langage contraint celui qui y taille son œuvre à une stylisation ; il oblige à la métaphore, à l'hyperbole. La pensée doit se transcrire dans le langage par ce que Hölderlin nomme le procédé hyperbolique, *das hyperbolische Verfahren* (III, 284) qui est l'équivalent en poésie des figures de rhétorique.

Cette hyperbole, cette renonciation à soi que fait la pensée en s'exprimant, il faut que l'individualité du poète la fasse aussi ; il faut que le poète, pour s'exprimer, renonce à lui-même : *es ist die Hyperbel aller Hyperbeln, der kühnste und letzte Versuch des poetischen Geistes, wenn er in seiner Verfahrungsweise ihn je macht, die ursprüngliche poetische Individualität, das poetische Ich aufzufassen, ein Versuch, wodurch er diese Individualität und ihr reines Object, das Einige und Lebendige, harmonische, wechselseitig wirksame Leben aufhöbe* (III, 292). Hölderlin nous donne ici une clef de son individualité poétique : il y a contradiction apparente entre le fait que sa personnalité est profondément marquée, au point que chaque vers de son œuvre rend un son

inimitable, et le fait que lui-même semble toujours renier cette personnalité et vouloir chanter comme s'il n'était que la voix de l'universel, ou comme l'interprète d'une collectivité absente, mais ardemment désirée. En fait Hölderlin voit dans la renonciation à son individualité l'achèvement du travail de stylisation que doit faire le poète. Sans ce renoncement il n'arrivera pas au style, ne parviendra pas à exprimer les grands mouvements de l'âme et de l'histoire.

Enfin Hölderlin examine la question de la spontanéité. Il n'admet pas la spontanéité autrement que passée au laminoir de la stylisation; son idéal : *die höchste Form im höchsten Leben* (III, 305). Non que la poésie soit étrangère à la vie, que l'art soit opposé à la Nature, au contraire. Comme l'homme n'arrive vraiment sur le plan de la vie que par la voie de la culture, de même l'inspiration brute doit s'affiner par la réflexion, devenir la suprême forme, atteindre à ce que Hölderlin nomme le ton : *der Ton, die höchste reine Form* (III, 306). Le progrès vers un degré supérieur d'organisation est la démarche et le but de l'homme; c'est aussi le but et la démarche de la poésie actuelle comme de toute poésie, dit Hölderlin. Car il prétend bien ne pas poser une poétique à portée limitée; il veut que sa poétique ait pour la sensibilité la même valeur que la logique pour la raison.

On voit l'ambition de Hölderlin : déterminer les règles d'une poétique conforme au rythme de la sensibilité comme la logique est conforme à la démarche de la raison; donc déterminer une poétique exacte, valable pour toute poésie. Ce n'est pas s'éloigner de la nature que de suivre des règles, c'est au contraire y revenir de la seule façon qui nous soit permise : par un comble de culture. Le temps étant irréversible, nous ne pouvons retourner sur nos pas pour retrouver l'enfance perdue; il faut aller de l'avant, reconstruire l'équilibre disparu; c'est le but de toute démarche humaine, particulièrement de la poésie.

Les essais suivants, *Das Werden im Vergehen* et *Grund zum Empedokles*, sont consacrés à l'art dramatique et spécialement à *Empedokles*. Le problème qui agite Hölderlin lui a été inspiré par la lecture de Diogène Laërte : *Ich habe diese Tage in Deinem*

Diogenes Laërtius gelesen. Ich habe auch hier erfahren, was mir schon manchmal begegnet ist, dass mir nemlich das Vorübergehende und Abwechselnde der menschlichen Gedanken und Systeme fast tragischer aufgefallen ist als die Schiksaale, die man gewöhnlich allein die wirklichen nennt (Lettre à son frère, 24 déc. 1798, III, 362). Hölderlin, frappé par le fait de la décadence, se demande pourquoi la civilisation grecque a péri. Il trouve l'explication suivante : le progrès est une suite d'évolutions et de révolutions. L'évolution ne peut aller au delà d'un certain terme ; à ce moment elle s'arrête. Si l'on veut aller plus loin il faut tout remettre en question et par une révolution reprendre à son origine une nouvelle ligne d'évolution qui mènera un peu plus loin que la précédente. Cette révolution, qui est la fin d'un monde et le début d'un monde nouveau, est un phénomène tragique. C'est le sujet de drame par excellence, c'est le sujet de son *Empedokles* en qui un monde meurt pour se régénérer, comme le monde ancien est mort dans le Christ pour se régénérer.

On voit le rôle que joue la tradition grecque dans la réflexion de Hölderlin : il a recours à elle pour confirmer le résultat de ses propres méditations. Ayant fait l'expérience du tragique de la vie et de l'histoire, il lit Diogène Laërte et y trouve la trace de la même expérience : *ich habe auch hier erfahren...* (III, 362). Tout se tient en Hölderlin : son expérience intime, son expérience de l'histoire, son hellénisme, sa conception de la poésie. Comme il le dit lui-même quelques instants après avoir parlé de Diogène Laërte : *Alles greift ineinander* (III, 362).

Dans cette même lettre reparaissent quelques souvenirs de l'antiquité ; ici il rappelle Thalès et Solon parcourant ensemble la Grèce, l'Égypte et l'Asie pour connaître les constitutions des différents peuples et les philosophes des trois parties du monde. Là il compare Kant à Moïse qui tire son peuple de l'amollissement en Égypte et le conduit dans le désert aride de la spéculation pour lui apporter la loi énergique. Mais comme les Hébreux, les Allemands font encore la ronde autour du veau d'or. Après la cure politique et la cure philosophique, Hölderlin voudrait faire

faire aux Allemands une cure de poésie. La poésie unit les hommes entre eux et les relie à la vie immense de l'univers, les oblige à sortir d'eux-mêmes. Mais les meilleurs des Allemands ne cherchent encore qu'à se construire un univers bien symétrique. Hölderlin se lamente sur la Grèce si pleine de ferveur, animée d'un élan si génial; tout son effort, dit-il, consiste à chercher à tâtons, comme dans l'obscurité, la trace de ces êtres uniques. C'est ainsi que nous pouvons considérer les essais esthétiques que nous venons d'étudier comme la recherche patiente de la technique des Grecs, de Pindare en particulier.

Un autre témoignage de sa préoccupation de l'antiquité est donné dans les lettres qu'il écrit à propos du projet qu'il a formé de fonder une revue; c'est ainsi qu'il se propose, nous l'avons vu plus haut, d'examiner l'art d'Homère, de Sappho, d'Eschyle, de Sophocle, d'Horace, et particulièrement les caractères d'Achille, de Prométhée, d'Antigone et d'Œdipe. Dans cette revue Hölderlin se propose d'une part de donner des essais sur l'histoire de l'art et sur le jugement en matière d'art; et pour moitié au moins sa revue contiendra de la poésie « appliquée »; *wirkliche ausübende Poesie* (III, 394). Il attache une importance primordiale au travail critique qui doit précéder le travail de création poétique proprement dit; ce dernier n'est que la mise en pratique du premier. Hölderlin se rend à lui-même cette justice dans une lettre qu'il écrit à Neuffer à propos de l'idylle *Emilie* : *So flüchtig ich diesen Versuch geschrieben habe, so darf ich doch sagen, dass ich mir gewusst bin, wenigstens ohne dramatischen oder allgemeinpoetischen Grund gesagt zu haben* (III, 414). Six mois plus tard il écrit encore à Neuffer : *Ich finde immer mehr, wie vortheilhaft und wie erleichternd die wahre Erkenntnis der poetischen Formen für die Äusserung des poetischen Geistes und Lebens ist, und ich muss erstaunen, wie wir so umherirren mögen, wenn ich den sichern, durch und durch überdachten Gang der alten Kunstwerke ansehe* (III, 463). Hölderlin attribue la sûreté de geste des poètes anciens, des artistes en général, à une connaissance théorique certaine. C'est encore le conseil qu'il donne dans une lettre de la même époque à un jeune poète qu'on n'a pas identifié : *(ich ehre) den freien, vorurtheilslosen,*

gründlichen Kunstverstand immer mehr, weil ich ihn für die heilige Aegide halte, die den Genius vor der Vergänglichkeit bewahrt (III, 466). Ce qui peut assurer la durée à l'œuvre du génie, ce n'est que la compréhension profonde et la soumission aux règles de l'art. Et il fait un retour sur lui-même : *Ich dünke dir wohl ein rechter Büssender. Aber ich darf zu meiner Entschuldigung sagen, dass ich bei aller scheinbaren Unbedachtsamkeit, mit der meine bisherigen Arbeiten geschrieben sind, doch sehr bedächtig zu Werk gieng, und dass nicht sowohl die Schuld an mir liegt, als in den Einseitigkeiten unseres neuesten Geschmaks, wenn ich wirklich im Zorn, und hiemit etwas revolutionär verfuhr. Aber es war wohl für den Anfang gut...* (III, 466). Hölderlin semble faire amende honorable; s'il a jamais paru exalté, c'est que la platitude de son temps le poussait à la contradiction; c'est que l'inertie de ses contemporains le forçait d'être révolutionnaire. Mais il a toujours su que la base de l'art est une réflexion sérieuse, méthodique, précise; la poésie est une étude, et non un hasard heureux.

Dans une lettre à un autre inconnu, Hölderlin se déclare prêt à accepter des fonctions de critique poétique : *Wollen Sie mir eine Stelle bestimmen, bei der Beurtheilung poetischer Werke, so glaube ich für diese vielleicht zu taugen, da seit einigen Jahren mein Nachdenken und mein Beobachten fast ausschliesslich dahin gerichtet war* (III, 467). Sa méditation, ses facultés d'observation se sont appliquées depuis des années presque exclusivement à juger et à analyser les œuvres poétiques. Ne doutons pas que les œuvres grecques n'aient eu dans cette méditation une place de premier plan. Il ajoute en effet : *Das innigere Studium der Griechen hat mir dabei geholfen und mir statt Freundesumgang gedient, in der Einsamkeit meiner Betrachtungen nicht zu sicher, noch zu ungewiss zu werden. Übrigens sind die Resultate dieses Studiums, die ich gewonnen habe, ziemlich von andern, die ich kenne, verschieden. Man hat, wie Ihnen bekannt ist, die Strenge, womit die hohen Alten die verschiedenen Arten ihrer Dichtung unterschieden, häufig ganz und gar miskannt, oder doch nur an das Äusserliche derselben sich gehalten, überhaupt ihre Kunst vielmehr für wohlberechnetes Vergnügen gehalten, als für eine*

heilige Schiklichkeit, womit sie in göttlichen Dingen verfahren mussten (III, 467). Hölderlin considère que les poètes grecs avaient le sentiment d'obéir à un devoir sacré tout autant que les prêtres. Il précise encore sa pensée : *die Dichtkunst, die in ihrem ganzen Wesen, ihrem Enthusiasmus, wie in ihrer Bescheidenheit und Nüchternheit ein heiterer Gottesdienst ist...* (III, 467-468). La poésie est un service divin, le poète un officiant. Ce caractère d'absolu sérieux — sans cesser d'être riant, *heiter* — de la poésie est aussi ce qui exige du poète l'assurance de la démarche : pas plus que le prêtre, le poète ne peut se permettre un geste faux, un geste hésitant, un geste qui trahisse son individualité, son incertitude trop humaine.

TROISIÈME PARTIE

LE LYRISME MYTHIQUE

Avant d'aborder l'étude du lyrisme mythique proprement dit, il nous reste à examiner quelques productions poétiques qui datent de Francfort ou du séjour à Homburg, et qui ne portent pas encore la marque du nouvel hellénisme de Hölderlin ni de sa nouvelle conception de la poésie. Toutefois on peut y suivre la formation du nouvel idéal de Hölderlin.

Puis trois groupes de poèmes, classés suivant le mètre employé, nous retiendront : les élégies, les odes, les hymnes. De ces trois groupes le dernier, qui est aussi le plus tardif, quoique les trois groupes ne soient pas, sauf celui des élégies, nettement délimités dans le temps, est celui qui représente de la façon la plus pure le lyrisme mythique de Hölderlin.

Enfin l'examen des traductions que fit Hölderlin à la fin de sa vie consciente et les commentaires dont il les a accompagnées apporteront encore quelques lumières sur notre sujet.

A. — TRANSFORMATION DU LYRISME DE HÖLDERLIN.

Quelques épigrammes datant de Francfort sont si l'on veut imitées de l'antique, mais c'est une imitation de seconde main, à travers la vogue des épigrammes qui régnait alors. Nous en remarquerons deux, l'une sur Sophocle :

*Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.*

L'exemple de Sophocle montre que la tragédie est une manifestation de joie profonde, le contraire de l'expression d'un pessimisme. Dans une autre épigramme à laquelle Uhland a donné le titre *die Scherzhaften*, Hölderlin se révolte contre ceux qui dans leurs vers se plaisent à des jeux et à des plaisanteries ; il y voit la marque d'un désespoir sans remède. Ces deux épigrammes témoignent que le sérieux de Hölderlin et son tragique même sont le contraire d'un pessimisme ; il faut y voir l'expression d'une foi, d'une confiance en la vie qu'il n'a cessé de proclamer. Mais il juge que seule une forme grave, presque religieuse, est digne de contenir ce sentiment.

Le même sentiment anime le poème *der Prinzessin Auguste von Homburg* (IV, 7). Hölderlin nomme les Anciens *die ernsten Alten* ; les poètes modernes lui paraissent des rêveurs, *träumende Sänger*, dont les jeux sur la lyre sont inutiles et vains au regard de la mission du poète qui est de chanter ce qu'il y a de plus haut. Cette mission, ils l'ont reçue de leur dieu en même temps que le don de la parole :

*Beruf ist mir's,
Zu rühmen Höhers, darum gab die
Sprache der Gott, und den Dank ins Herz mir.*

IV, 8.

Dans les poèmes en strophes de l'époque de Homburg, l'influence hellénique ne se marque guère encore. De place en place sont nommées les Parques (IV, 13, IV, 39), *Elysiums Schatten* (IV, 27), *Boreas* (IV, 17), *Orkus* (IV, 22), *Achill* (IV, 33), qui est le nom qu'il donne à son ami Sinclair dont il se veut le Patrocle, *Saturn und Jupiter* (IV, 47), qui sont les symboles de la Nature et de l'Art, des anciens et des modernes. Toute cette terminologie n'est pas nouvelle. La mythologie est indifféremment grecque ou latine, et dans le poème *Saturn und Jupiter* Hölderlin emploie dans le cours du poème *Saturnus Sohn* à la première strophe et *Kronion* à la dernière. La seule notation classique se réfère au ciel de la Souabe, qui annonce déjà l'Italie :

Ihr milden Lüfte! Boten Italiens!

IV, 32.

Au moment où la lecture et la nouvelle interprétation des Grecs l'occupe presque exclusivement, c'est-à-dire pendant son premier séjour à Homburg, cela ne se marque en aucune façon dans sa poésie, qui est au contraire profondément germanique; il vante la patrie allemande, le labeur paisible, la douce vie de famille, et s'il fallait évoquer un nom, c'est celui d'Albrecht Dürer qui viendrait à l'esprit. Cela n'a rien pour nous étonner : Hölderlin a besoin d'un lent travail d'élaboration, qui ne permettra que plus tard à sa nouvelle expérience des Grecs de se traduire dans ses vers.

En effet au moment où Hölderlin va en Suisse à Hauptwyl, en 1801, l'assimilation interne s'est faite, la maturation s'est accomplie et l'inspiration hellénique jaillit soudain dans une série de poèmes.

C'est d'abord *Der gefesselte Strom*, repris un peu plus tard sous le titre *Ganymed*. Ce n'est que dans la seconde version que la mythologie hellénique s'affirme dans le titre; mais dès la première version elle est présente. Hölderlin nomme le jeune torrent endormi le fils d'Océan, ami des Titans :

du, des
Oceans, Sohn, des Titanenfreundes!

IV, 56.

Il se passe la même chose pour le poème *Der blinde Sänger* qui plus tard prend le titre de *Chiron*. La première version déjà est imprégnée de mythologie hellénique. En épigraphe Hölderlin inscrit le vers de Sophocle :

Ἐλυσεν αἶνον ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἀρης

Le thème est celui du poète aveugle à qui dans sa nuit apparaît une lumière nouvelle qui est celle de l'esprit. Dans *Chiron* le sujet est transposé; il ne s'agit plus de la nuit des yeux mais de celle du cœur. Chiron est le Centaure ami de la Nature, connaisseur des herbes et des animaux sauvages; involontairement blessé par Hercule, le poison court dans ses veines et il attend celui qui doit le sauver; dans sa nuit solitaire et douloureuse

apparaissent des visions. Les évocations mythologiques et apocalyptiques se mêlent. Courageux, Chiron attend le retour d'Herakles, confiant dans la prophétie selon laquelle le fer qui le blessa peut aussi le guérir.

Enfin l'hellénisme désespéré, la lamentation sur le monde disparu trouve son expression la plus achevée chez Hölderlin dans le poème *Thränen*, qui est l'élaboration de l'esquisse intitulée *Sapphos Schwanengesang* (IV, 70 et IV, 241). Ce poème où il déplore le monde ionien enseveli sous les décombres et les îles d'amour maintenant solitaire, place cette partie de son lyrisme, cet aspect de son hellénisme sous l'invocation de Sappho pour laquelle Hölderlin montre une affection particulière. Déjà dans son essai de jeunesse, *Geschichte der schönen Künste in Griechenland*, il lui réservait une place d'honneur; elle représentait la tendresse passionnée qui ne diminue pas l'expression de sa passion en la soumettant à la réserve de l'art.

B. — LES ÉLÉGIES.

Dans les élégies, écrites entre 1799 et 1801, se retrouve le même retard dans l'élaboration de l'hellénisme et sa transposition lyrique.

Dans la première élégie le mot *Orkus* apparaît deux fois (IV, 80 et 81); mais ce mot est du vocabulaire courant de Hölderlin et son emploi ne signifie rien. Lorsqu'il parle de l'Athénienne, *die Athenerin* (IV, 80), il s'agit de Suzette Gontard qu'il désignait sous ce nom à ses amis (VI, 263). L'expression *die Musen* (IV, 81) est trop banale pour qu'on lui prête une valeur caractéristique. Enfin lorsque le poète fait allusion aux îles des bienheureux, *auf seeligen Inseln* (VI, 81), c'est un ancien souvenir de Platon qui revient.

Dans *Menons Klagen um Diotima*, qui est une seconde version de l'élégie précédente, *Orkus* disparaît, *auf seeligen Inseln* devient *auf thauender Insel* (IV, 87), et Apollon apparaît dans l'expression qui fait souvenir de l'Iliade : *von silbernen Bergen Apollons* (IV, 86).

Dans l'élégie *Der Wanderer* le nom de l'Olympe apparaît deux fois (IV, 102). Cela n'a aucune signification quant à l'hellénisme de Hölderlin, pas plus qu'une comparaison de la Terre dans les bras du Ciel avec la statue enlacée par Pygmalion, qui est une image pratiquée déjà par Hölderlin. Dans l'ensemble *Der Wanderer* est un poème en louange à la patrie germanique, aux plaines du Rhin, au Taunus. Les autres élégies de la même époque sont un éloge de la patrie souabe.

Seules deux élégies, *Der Archipelagus* et *Brod und Wein*, sont caractéristiques de l'attitude de Hölderlin en face de la Grèce antique. L'hellénisme de ces deux poèmes est très différent; celui de *Der Archipelagus* se relie encore à l'hellénisme de la jeunesse du poète, tandis que celui de *Brod und Wein* annonce les derniers hymnes.

Dans *Der Archipelagus*, contrairement à son habitude, Hölderlin accumule les noms grecs. Nous relevons :

v. 5 *Jonien*.

13 *Kreta, Salamis*.

15 *Delos, Tenos, Chios*.

17 *Cypriertrank, Kalauria*.

48 *Mäander*.

49 *Kayster*.

70 *Agora*.

76 *Cypros, Tyros*.

77 *Kolchis, Ägyptos*.

80 *Herkules Säulen*.

86 *Der vielgebietende Perse*.

92 *Ätna*.

96 *Ekkbatana*.

97 *Athene*.

104 *Salamis*.

115 *Athene*.

149 *Athene*.

152 *Agora*.

153 *Portikus*.

171 *Ilissus*.

- 177 *Kolonos.*
- 186 *Pentele.*
- 192 *Prytanen.*
- 194 *Olympion.*
- 202 *Lethestrom.*
- 210 *Parnassos.*
- 211 *Kastalias Quelle.*
- 215 *Tempe.*
- 227 *Dodona.*
- 228 *der delphische Gott.*
- 241 *Orkus.*
- 249 *Hellas.*
- 271 *Athen, Sparta.*
- 276 *Hellas.*
- 278 *Jonien, Athen.*
- 282 *Marathon.*
- 283 *Chäronea.*
- 286 *Öta.*

Cette énumération montre le souci qu'a Hölderlin d'évoquer par le choix des noms le paysage qui lui est cher, celui des îles Ioniennes et celui d'Athènes. C'est le paysage d'*Hyperion*, c'est aussi le même sentiment que dans le roman qui trouve ici son expression; Hölderlin reprend le thème du pèlerinage sur les lieux où le monde hellénique fut florissant et son évocation magnifique. Toutefois Hölderlin y ajoute un élément nouveau : la foi dans la vie éternelle des forces de la nature, symbolisées par le vieil Archipel qui de ses bras toujours jeunes enlace encore ses tendres îles. Les forces de la nature, les célestes, *die Himmlischen*, sont présentes aujourd'hui comme jadis, et le jour n'est plus loin peut-être où un monde régénéré célébrera dans ses chœurs le nouveau printemps du monde :

*Schon hör' ich ferne des Festtags
Chorgesang auf grünem Gebirg und das Echo der Haine,
Wo der Jünglinge Brust sich hebt, wo die Seele des Volks sich
Stillvereint im freieren Lied, zur Ehre des Gottes.*

IV, 99.

Mais pour l'instant c'est la nuit ; la douce nuit qui est tombée sur la petite ville allemande dans *Brod und Wein* est le symbole de la nuit qui a recouvert le monde depuis que s'est endormie la Grèce antique. De *Der Archipelagus* à *Brod und Wein* on mesure le progrès de la pensée de Hölderlin et de son hellénisme. Au lieu de montrer simplement la floraison splendide après la victoire de Salamine, il explique historiquement cette floraison qui a été précédée d'une longue époque où les hommes comblés de dons s'accoutumaient à la présence du divin. Puis Hölderlin explique pourquoi ce monde a disparu :

Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.

IV, 124.

Il y a dans la vie du monde, comme dans celle des individus, des moments bénis, emplis d'une présence divine ; mais ils ne peuvent être que des moments passagers ; il faut que leur succèdent de longues périodes sans lumières, comme après le jour vient le repos de la nuit. Enfin Hölderlin audacieusement intègre le Christ à cette histoire qu'il esquisse du monde grec ; il fait de lui le dernier messenger divin sur cette terre, le dernier des dieux, celui qui a apporté la nuit et la douce ivresse nocturne. Hölderlin rapproche le symbole du pain et du vin de la légende antique, relie le mythe chrétien au mythe de Cérès et de Bacchus :

*Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen,
Und das Trauern mit Recht über der Erde begann,
Als erschienen zu lezt ein stiller Genius, himmlisch
Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet' und schwand,
Liess zum Zeichen, dass einst er da gewesen und wieder
Käme, der himmlische Chor einige Gaaben zurück,
Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten...
Brod ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte geseegnet,
Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins.*

IV, 124.

L'expression *der himmlische Chor* est typique : Hölderlin y comprend à la fois le Christ et les dieux grecs, formant ainsi par la fusion des deux mythologies un mythe qu'il considère comme le

mythe propre du monde moderne qui est l'héritier des deux traditions.

Si l'on relève les noms grecs qui apparaissent dans *Brod und Wein*, on voit qu'ils représentent un paysage différent de celui de *Der Archipelagus* :

- v. 49 *Isthmos.*
- 50 *Parnass, delphische Felsen.*
- 51 *Olymp, Cithäron.*
- 53 *Thebe, Ismenos, Kadmos.*
- 100 *Thebe, Athen.*
- 101 *Olympia.*
- 102 *Korinth.*
- 150 *Hesperien.*
- 159 *Der Titan.*
- 160 *Cerberus.*

Ce n'est plus la Grèce ionienne, marine et ensoleillée; c'est la Grèce montagnaise, prophétique, mythique, celle des jeux célébrés par Pindare.

Enfin *Brod und Wein* contient la question que se pose Hölderlin devant sa nouvelle conception de l'hellénisme et de la poésie : que doit dire le poète?

*Was zu thun indess und zu sagen,
Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?*

IV, 124.

Sa réponse semble faire allusion à un propos de Heinse à qui le poème est dédié :

*Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
Welche von Land zu Land zogen in heiliger Nacht.*

IV, 124.

Dans la nuit, symbole de l'obscurité qui règne sur le monde depuis la fin du monde grec, les poètes ont la charge de veiller et de garder l'inspiration divine. Leur mission est d'ordre religieux; ils sont des prêtres.

C. — LES ODES.

Nous rangeons dans cette catégorie les poèmes que Hellingrath a joints aux hymnes sous le titre *Hymnen in antiken Strophen*. Ces poèmes ont tous une inspiration moderne, puisque Hölderlin a voulu dans son lyrisme mythique chanter la patrie et l'histoire : *weil der Inhalt unmittelbar das Vaterland angehn soll oder die Zeit* (V, 331). Néanmoins la Grèce y paraît souvent, pour servir d'exemple à cette Hespérie que Hölderlin voudrait annoncer.

Dans *Gesang des Deutschen*, la Grèce est évoquée pour éveiller l'Allemagne assoupie et susciter son émulation. Trois strophes commencent chacune par l'évocation d'un des noms de l'antiquité auxquels Hölderlin semble attribuer une vertu magique :

*Kennst du Minervas Kinder?...
Wenn Platons frommer Garten...
O heilger Wald! o Attika!...*

IV, 130.

Il demande à l'Allemagne :

*Wo ist dein Delos, wo dein Olympia,
Dass wir uns alle finden am höchsten Fest?*

IV, 131.

La Grèce n'intéresse Hölderlin, conformément à ce qu'il disait dans son essai *Der Gesichtspunct, aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, que comme le modèle qui doit susciter l'émulation de l'Allemagne. Et ce qu'il espère que l'Allemagne retrouvera, c'est Délos, c'est Olympie, c'est-à-dire les lieux de solennités collectives où s'exprimait l'âme grecque ; c'est cela que Hölderlin demande à sa patrie d'imiter.

Dans l'hymne *An die Deutschen*, Hölderlin se dit prêt à faire amende honorable d'avoir douté de sa patrie :

*Und das Schweigen im Volk, ist es die Feier schon
Vor dem Feste? die Furcht, welche den Gott ansagt?
O dann nimmt mich, ihr Lieben!
Dass ich büsse die Lästerung.*

IV, 132.

Peut-être l'avenir glorieux de l'Allemagne est-il plus proche qu'il n'osait le croire. Il essaie d'interpréter les signes avant-coueurs. L'un de ces signes pourrait être ce silence dans le peuple, *das Schweigen im Volk*, qui est l'atmosphère solennelle, *die Feier*, avant la fête elle-même, *vor dem Feste*. La distinction entre *Feier* et *Fest* nous explique une nuance du lyrisme mythique de Hölderlin : il prend le ton solennel, *feierlich* ; ce n'est pas le ton de l'officiant, mais le ton de celui qui annonce la fête. Il chante en attendant la fête, pour la préparer et l'annoncer, en attendant que monte le chant collectif qui doit s'élever un jour et qui sera précédé d'un pieux silence recueilli :

*Schöpferischer, o wann, Genius unsers Volks,
Wann erscheinst du ganz, Seele des Vaterlands,
Dass ich tiefer mich beuge,
Dass die leiseste Saite selbst*

Mir verstumme vor dir...

IV, 133.

Son poème, son chant solitaire est un prélude, plutôt qu'une prophétie.

Dans le poème *Der Friedên*, seuls les noms de *Nemesis* (IV, 136) et de *Helios* (IV, 138) rappellent la mythologie grecque. Relevons également une invocation à la Terre Mère, *O Mutter Erde* (IV, 137), qui est inspirée par une adaptation du nom grec de Cérès, Déméter, et de son étymologie : Γη μήτηρ. Nous retrouverons cette transposition dans le poème *An der Mutter Erde* (voir plus loin).

Dans le poème *Stimme des Volks*, Hölderlin a développé deux strophes qui parurent dans l'almanach de Neuffer pour 1800. L'interprétation exacte des deux premiers vers éclaire la façon dont Hölderlin se représente son histoire intérieure et l'évolution de sa religiosité :

*Du seiest Gottes Stimme, so glaubt ich sonst,
In heilger Jugend; ja und ich sag es noch!*

IV, 139.

Il croyait jadis que la voix du peuple était la voix de Dieu ; dans sa jeunesse pieuse, sans sortir de la tradition protestante, il voyait Dieu présent partout où quelques fidèles assemblés chantaient un cantique. Et s'il s'écrie : ce que je croyais dans ma jeunesse, je le crois encore aujourd'hui, cela veut dire qu'il le croit d'une autre façon : il ne le croit plus du point de vue dogmatique, mais avec une religiosité plus poétique et philosophique ; la voix des peuples est la voix de l'histoire, et par là la voix même de Dieu.

Ici encore le problème de la décadence grecque se pose à Hölderlin ; il semble près d'y voir un acte d'acceptation du destin, comme les habitants de Xanthe, selon Plutarque, embrasèrent leur ville et se jetèrent dans les flammes.

Hölderlin retrouve sa croyance que les poètes paraissent au moment où un monde s'écroule pour faire place à un autre. Lorsqu'il exprimait cette croyance, il disait : *Meist haben sich Dichter zu Anfang oder zu Ende einer Weltperiode gebildet. Mit Gesang steigen die Völker aus dem Himmel ihrer Kindheit ins thätige Leben, ins Land der Cultur. Mit Gesang kehren sie von da zurück ins ursprüngliche Leben. Die Kunst ist der Übergang aus der Natur zur Bildung, und aus der Bildung zur Natur* (III, 246). Si plusieurs fois jusqu'à présent nous avons vu Hölderlin montrer dans les poètes le chant du cygne d'un peuple (c'est en particulier le thème d'*Empedokles*), il s'attache désormais à l'autre aspect : en tant que poète il se veut l'annonceur de temps nouveaux. Ainsi se marque le passage du mythe tragique représenté par *Empedokles* au mythe lyrique qui est sinon une prophétie, du moins un prélude.

Le poème *Dichterberuf* est la reprise et le développement des deux strophes *An unsre grossen Dichter* qui datent de Francfort. La première version date du début de 1798, et la seconde de 1800 ou de 1801. Dans le poème développé l'élément hellénique est très restreint. Tout au plus peut-on porter au compte de l'hellénisme l'image de la septième strophe :

*wenn der Gott
Stillsinnend lenkt, wohin zorntrunken
Ihn die gigantischen Rosse bringen. IV, 146.*

Mais il faut alors porter au compte des réminiscences bibliques la strophe précédente :

*als...
Der unerhoffte Genius über uns
Der schöpferische, der göttliche kam, dass stumm
Der Sinn uns ward und, wie vom
Strahle gerührt das Gebein erbebt...*

IV, 145.

Enfin si Hölderlin compte au nombre des expériences fondamentales du poète moderne le lyrisme grec, *der Griechensang*, il encadre cette expérience entre celle du lyrisme prophétique des Hébreux et l'expérience de l'histoire telle qu'elle se déroule à ses portes, la Révolution française dont Rousseau était le précurseur :

*Und darum hast du, Dichter! des Orients
Propheten und den Griechensang und
Neulich die Donner gehört...*

IV, 146.

Il place ces trois expériences fondamentales sur le même plan ; elles doivent inspirer au poète le grand style, le ton sublime caractéristique du seul lyrisme que Hölderlin envisage désormais, le lyrisme hymnique.

Enfin une explication est donnée dans l'avant-dernière strophe sur la raison qui pousse les hommes à s'assembler pour chanter :

*Noch ists auch gut, zu weise zu seyn. Ihn kennt
Der Dank. Doch nicht behält er es leicht allein,
Und gern gesellt, damit verstehn sie
Helfen, zu anderen sich ein Dichter.*

IV, 147.

L'inspiration sublime accable celui qu'elle visite, s'il reste seul à la porter. Si plusieurs se réunissent pour chanter, ce n'est pas que la collectivité soit créatrice d'inspiration ; Hölderlin éprouve en ce moment par lui-même que l'inspiration peut descendre sur le poète solitaire. La collectivité a plutôt pour rôle d'aider l'inspiré à affronter son dieu, à retenir l'inspiration, à la communiquer, donc à la conserver et à la transmettre. L'image qui

se présente à son esprit est certainement celle des apôtres assemblés pour recevoir l'Esprit Saint, image qui sera développée dans *Patmos*.

D. — LES HYMNES.

Cette fois, c'est une forme nouvelle qui fait son apparition dans la poésie de Hölderlin, vers 1800, et qui est l'expression propre du lyrisme mythique de Hölderlin.

L'hymne hölderlinien comporte un vers de longueur indéterminée, de deux à six accents — une strophe de longueur sinon constante, du moins relativement constante au cours d'un même poème. Cette forme s'inspire de façon évidente de l'ode pindarique.

Si nous en cherchons la genèse dans l'œuvre de Hölderlin, le seul témoignage qui annonce l'évolution vers cette forme se trouve dans *Der Tod des Empedokles*, plus particulièrement dans la seconde version. Là nous trouvons un mètre irrégulier, et un contenu qui répond déjà à la définition du lyrisme hymnique; c'est un véritable hymne, le premier en date des grands hymnes de Hölderlin, qui est placé dans la bouche d'Empédocle :

*Wirken soll der Mensch,
Der sinnende, soll entfaltend
Das Leben um ihn fördern und heitern.
Denn hoher Bedeutung voll,
Voll schweigender Kraft umfängt
Den ahnenden, dass er bilde,
Die grosse Natur.
Dass ihren Geist hervor er rufe, trägt
Die Sorg' im Busen und die Hoffnung
Der Mensch. Tiefwurzelnd strebt
Das gewaltige Sehnen in ihm auf.
Und viel vermag er; und herrlich ist
Sein Wort, er wandelt die Welt
Und unter den Händen...*

Or le rythme et l'inspiration de ce passage procèdent nettement du chœur de la tragédie grecque, comme nous avons eu l'occasion de le montrer. De sorte que si Pindare est une source du lyrisme mythique, le chœur de la tragédie grecque en est une autre. Hölderlin a traduit deux fois, ne l'oublions pas, le chœur de Sophocle πολλὰ τὰ δεινὰ. De même qu'Empédocle chante seul pour remplacer le chœur grec, de même Hölderlin, poète solitaire, chante ses hymnes pour remplacer le cantique de la collectivité absente.

C'est ce que met en lumière l'étrange poème inachevé qui s'intitule *Der Mutter Erde*, dont chaque vers est chargé de sens. Ce poème, qui a peu tenté les commentateurs parce qu'il est d'une interprétation difficile, est pourtant décisif pour comprendre la position de Hölderlin. C'est une sorte de déclaration, de testament poétique.

Le titre : *Der Mutter Erde*, et le thème du poème s'expliquent, comme nous l'avons dit plus haut, par l'étymologie du nom de Déméter : Γη μήτηρ, la Terre Mère, qui est l'objet du culte éleusinien. Hölderlin connaissait sans doute les fragments de Pindare sur le culte éleusinien ainsi que l'hymne homérique à la Terre, Mère Universelle. Il y a probablement aussi un souvenir du livre de Wilhelm Heinse, *Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse*. Enfin il avait certainement parlé d'Eleusis avec Hegel du temps où ils étaient tous deux à Francfort, puisqu'à ce moment Hegel écrivit un poème intitulé *Eleusis* qu'il dédia à Hölderlin. Hegel y regrette la sagesse grecque perdue, et déplore qu'Eleusis ne suscite plus la curiosité que des archéologues, et non de ceux qui sont à la recherche de la sagesse. Hölderlin et Hegel s'entretenaient de ces sujets au moment où Hegel préparait son ouvrage *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (1797) ; ils devaient être frappés par les affinités entre le culte d'Eleusis et la mystique chrétienne des premiers âges, frappés aussi de la façon dont cette sagesse était l'apanage d'une collectivité d'initiés qui se réunissaient dans des fêtes en l'honneur de la sagesse.

Cette collectivité, cette communauté, Hölderlin essayait de

la reconstituer en petit, avec Neuffer et Magenau d'abord, puis avec Hegel et Schelling. Il semble que ce soit en souvenir de ces groupes d'amis fervents qu'il compose ce chœur des trois frères, Hom, Ottmar, Tello (ce dernier nom devant être rattaché à Tellus), dont nous ne savons pas si dans sa pensée ils représentent deux de ses amis et lui-même, ou s'il ne s'agit que d'un symbole plus vague. Ces trois frères sont en tout cas trois modernes qui déplorent la destruction, la dispersion de la collectivité antique et espèrent en l'avènement d'une communauté nouvelle. Cette collectivité verra le jour, car sinon qui chanterait le Père? Pour l'instant Ottmar, que l'on peut identifier à Hölderlin, élève son chœur au lieu et place du chœur collectif. Le premier vers de ce poème caractérise le lyrisme mythique, la dernière poésie de Hölderlin :

Statt offner Gemeine sing' ich Gesang.

IV, 154.

Ce chant qui s'élève seul là où montera le cantique de la communauté en est en quelque sorte le prélude; image que Hölderlin reprendra et développera dans *Am Quell der Donau*. Mais ce sera bien autre chose encore quand le peuple assemblé chantera :

Doch wird ein anderes noch

Wie der Harfe Klang

Der Gesang seyn, der Chor des Volks.

IV, 154.

Hölderlin voit ce prélude comme un prélude instrumental, ici la harpe, dans *Am Quell der Donau* l'orgue. L'art de Hölderlin, bien qu'il parle souvent de chant, a un aspect délibérément instrumental. Son outil est la langue, mais il veut lui donner cet aspect instrumental, « mécanique », comme il dira (V, 175), technique, dirions-nous, c'est-à-dire cet aspect anonyme, où du moins la personnalité ne se révèle qu'à travers une transposition dans la matière.

Hom donne la réplique à Ottmar et prie le Tout-Puissant d'épargner celui qui chante solitaire, de lui inspirer des chants

pour exprimer le secret de son âme, comme le faisaient les prêtres de jadis révélant le mystère de leur sagesse. Mais ce chant des Anciens est perdu, comme les trésors des temples enfouis sous terre à l'approche des barbares. Dieu n'est plus nommé. Il semble qu'il y ait là des échos du poème de Hegel, où celui-ci parle de la sagesse des prêtres antiques, sagesse secrète et aujourd'hui perdue :

*Die Weisheit deiner Priester schweigt; kein Ton der heil'gen Weihe
Hat sich zu uns gerettet und vergebens sucht
Des Forschers Neugier...*

... Umsonst — es blieb

Kein Zeichen deiner Feste, keines Bildes Spur.

VI, 255.

L'hymne qui débute par les mots : *Wie wenn am Feiertage...* permet de retrouver aisément les éléments de la conception que Hölderlin s'est formée du mythe lyrique. La mythologie y est triple. C'est d'abord le mythe légendaire, c'est-à-dire la transposition dans une légende d'un phénomène naturel. Ici, c'est la tradition d'Euripide selon laquelle Sémélé, visitée par Zeus sous la forme d'un éclair, mit au monde Bacchus. Hölderlin retrouve le sens profond de ce mythe en accompagnant le vigneron à son vignoble un lendemain d'orage, et en voyant les vignes gonflées de sève par l'ondée nocturne :

*So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar
Den Gott zu sehen begehrte, sein Bliz auf Semeles Haus
Und die göttlichgetroffene gebahr,
Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus.*

IV, 153.

C'est aussi le mythe poétique, qui porte sur la source de la poésie elle-même : l'orage fécondant la vigne est l'image de l'inspiration divine, semblable à la foudre, visitant le poète :

*Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn
Ein Landmann geht, des Morgens, wenn
Aus heisser Nacht die kühlenden Blize fielen
Die ganze Zeit und fern noch tönet der Donner,
In sein Gestade wieder tritt der Strom,*

*Und frisch der Boden grünt
Und von des Himmels erfreuendem Reegen
Der Weinstock trauft und glänzend
In stiller Sonne stehn die Bäume des Haines :*

*So steht ihr unter günstiger Witterung
Ihr die kein Meister allein, die wunderbar
Allgegenwärtig erziehet in leichtem Umfängen
Die mächtige, die göttlichschöne Natur.*

IV, 151.

Et plus loin :

*Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblösstem Haupte zu stehen,
Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen.*

IV, 153.

Enfin, c'est le mythe prophétique : le poète est en mystérieuse correspondance avec la nature, qui est plus vieille que les temps, au-dessus du passé et de l'avenir. Il pressent le réveil de la nature et des peuples, dont il est la conscience plus lucide :

*... Die mächtige, die göttlichschöne Natur.
Drum wenn zu schlafen sie scheint zu Zeiten des Jahrs
Am Himmel oder unter den Pflanzen oder den Völkern,
So trauert der Dichter Angesicht auch,
Sie scheinen allein zu seyn, doch ahnen sie immer.
Denn ahnend ruhet sie selbst auch.*

*Jetzt aber tagts! ich harrt und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort...*

... so ist

*Von neuem Zeichen, den Thaten der Welt jetzt
Ein Feuer angezündet in der Seele der Dichter.
Und was zuvor geschah, doch kaum gefühlt,
Ist offenbar erst jetzt,
Und die uns lächelnd den Aker gebaut,
In Knechtsgestalt, sie sind bekannt, die
Allebendigen, die Kräfte der Götter.*

*Erfragst du sie? Im Liede wehet ihr Geist,
Wenn es von Sonn' des Tags und warmer Erd
Entwächst, und Wettern, die in der Luft, und andern
Die vorbereiteter in Tiefen der Zeit
Und deutungsvoller, und vernehmlicher uns
Hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern.
Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind
Still endend in der Seele des Dichters.*

IV, 151-152.

Dans ces trois derniers vers Hölderlin considère que les pensées qui se présentent au poète lui viennent de l'âme collective, celle de la nature, celle des peuples, comme plus haut il précisait que le rôle du poète est de transmettre au peuple l'inspiration. Le poète a donc pour mission de prendre conscience des idées obscures qui se forment dans son peuple, et de les lui rendre sous forme de chant, c'est-à-dire éclairées, illuminées par le mythe. Hölderlin est à peine moins explicite sur le rôle qu'il attribue au poète dans cet hymne que dans ses essais théoriques.

S'il emprunte aujourd'hui son mythe à l'antiquité grecque, il prend soin de préciser que le fond de toute mythologie est la nature, qui est au-dessus des dieux de l'Occident et de l'Orient, et lui-même fait l'union des mythologies dans l'expression hardie *der heilige Bacchus* (IV, 153), que nous serions tentés de traduire par « saint Bacchus » pour conserver l'accent de piété chrétienne qui se mêle chez Hölderlin au récit de la légende hellénique, aussi bien dans cet hymne que dans l'élégie *Brod und Wein* où la figure de Bacchus et celle du Christ semblaient se fondre.

On retrouve ce même mélange des mythes bibliques et classiques dans l'hymne *Am Quell der Donau* dont la première strophe — du moins la première de celles qui sont parvenues jusqu'à nous — se rattache au poème *Der Mutter Erde*. Comme là-bas, Hölderlin compare ici son chant au prélude instrumental qui précède la célébration de l'office sacré et le chœur de la communauté :

*Denn, wie wenn hoch von der herrlichgestimmten, der Orgel
Im heiligen Saal,
Reinquillend aus den unerschöpflichen Röhren,*

*Das Vorspiel, wekend, des Morgens beginnt
Und weitemher, von Halle zu Halle,
Der erfrischende nun, der melodische Strom rinni,
Bis in den kalten Schatten das Haus
Von Begeisterungen erfüllt,
Nun aber erwacht ist, nun, aufsteigend ihr,
Der Sonne des Fests, antwortet
Der Chor der Gemeinde; so kam
Das Wort aus Osten zu uns....*

IV, 158.

Le prélude à l'orgue éveille au matin les échos, chasse l'obscurité des recoins du temple et de nef en nef répand l'enthousiasme, avant que ne s'élève le chœur de la communauté, qui est à proprement parler la célébration pieuse.

Dans ce poème, les évocations helléniques et les évocations bibliques marchent si bien de pair que l'une ne va pas sans l'autre, comme si Hölderlin redoutait de ne pas tenir la balance égale — souci qui ne lui est pas étranger, comme en témoigne ce passage d'un hymne de la même époque où il craint, ayant chanté Hercule et le Christ, de pas avoir su garder entre eux la mesure :

*Es hängen aber an Einem
Die Liebe. Diesesmal
Ist mir vom eigenen Herzen
Zu sehr gegangen der Gesang,
Gut will ich aber machen
Den Fehl, mit nächstem
Wenn ich noch andere singe.
Nie treff' ich, wie ich wünsche,
Das Maas.*

IV, 188.

Ce souci d'équité se manifeste de façon frappante dans *Am Quell der Donau*. Dans la première strophe Hölderlin suit à travers l'histoire la voix de l'inspiration se transmettant des peuples de l'Orient à l'Occident, et il a garde de n'oublier ni l'un ni l'autre, comme par un souci rituel :

*... so kam
Das Wort aus Osten zu uns,*

*Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör' ich,
O Asia, das Echo von dir und es bricht sich
Am Kapitol....*

IV, 158.

Le souci de ne pas omettre l'Asie hébraïque après avoir nommé la Grèce se manifeste même en un repentir verbal :

*Denn manchen erlosch
Das Augenlicht schon vor den göttlichgesendeten Gaaben,*

*Den freundlichen, die aus Jonien uns,
Auch aus Arabia kamen.*

IV, 159.

Le même *Auch* manifeste une fois encore, dans la même strophe, le même touchant repentir :

Auch eurer denken wir, ihr Thale des Kaukasos...

IV, 160.

Entraîné par ses souvenirs classiques, il se prend à évoquer Pindare, Homère, les jeux des Grecs assemblés, soit ceux des Phéaciens, soit ceux de l'Isthme :

*Und sie wandelten oft
Zufrieden unter euch, ihr Bürger schöner Städte,
Beim Kampfspiel, wo sonst unsichtbar der Heros
Geheim bei Dichtern sass, die Ringer schaut und lächelnd
Pries, der gepriesene, die müssigernsten Kinder.
Ein unaufhörlich Lieben wars und ists.
Und wohl geschieden, aber darum denken
Wir aneinander doch, ihr Fröhlichen am Isthmos,
Und am Cephyss und am Taygetos...*

IV, 159-160.

Mais il craint d'être injuste envers le monde biblique et il se tourne vers les patriarches et les prophètes, trouvant dans le Caucase une transition :

*Auch eurer denken wir, ihr Thale des Kaukasos,
So alt ihr seid, ihr Paradiese dort
Und deiner Patriarchen und deiner Propheten,*

*O Asia, deiner Starken, o Mutter!
Die furchtilos vor den Zeichen der Welt,
Und den Himmel auf Schultern und alles Schicksaal,
Taglang auf Bergen gewurzelt,
Zuerst es verstanden,
Allein zu reden
Zu Gott.*

IV, 160.

Hölderlin est soucieux de retrouver l'unité profonde de cette tradition mythologique venue des Hébreux et des Grecs qui lui a été enseignée dans son enfance et sa jeunesse, et il la voit dans l'origine commune, qui est la nature, à laquelle il faut se retremper; et comme la nature elle-même va se rajeunir, comme après le monde biblique et le monde antique il espère en la naissance d'un monde moderne qui reprendra leurs traditions et leur enthousiasme, de même il retourne à la nature pour y rafraîchir les mythes anciens. Il ne faut pas méconnaître le caractère naturaliste de la mythologie de Hölderlin; sous les noms traditionnels des dieux ce sont toujours les forces naturelles familières à sa sensibilité qui sont présentes dans sa poésie mythique.

Pour que se crée ce monde nouveau il faut donc d'une part se replonger à la nature :

*... Aber wenn ihr
Und diss ist zu sagen,
Ihr Alten all, nicht sagtet, woher?
Wir nennen Dich, heiligenöthiget, nennen
Natur! dich wir, und neu, wie dem Bad entsteigt
Dir alles Göttlichgeborne.*

IV, 160.

D'autre part il faut intégrer à la vie nouvelle ce qui a fait la beauté du monde disparu.

Cette beauté passée, il en a pris conscience en particulier dans son enfance pieuse. C'est un souvenir d'enfance qui est à la base de l'hymne *Versöhnender, der du nimmergeglaußt* :

*Einst freueten wir uns auch,
Zur Morgenstunde wo stille die Werkstatt war
Am Feiertag, und die Blumen in der Stille*

*Wohl blühten schöner auch sie und helle quillten lebendige Brunnen.
Fern rauschte der Gemeinde schauerlicher Gesang,
Wo heiligem Wein gleich, die geheimen Sprüche
Gealtert aber gewaltiger einst, aus Gottes
Gewittern im Sommer gewachsen,
Die Sorgen doch mir stillten
Und die Zweifel, aber nimmer wusst ich, wie mir geschah,
Denn kaum geboren, warum breitetet
Ihr mir schon über die Augen eine Nacht,
Dass ich die Erde nicht sah, und mühsam
Euch athmen musst, ihr himmlischen Lüfte.*

IV, 162-163.

Comme dans *Am Quell der Donau*, c'est le souvenir d'un dimanche de son enfance qui remonte. Tout est en fête, les fleurs sont plus belles et les fontaines plus claires, et dans le lointain on entend à l'église le chœur qui fait frissonner l'enfant parce qu'il y sent passer quelque chose de divin qui pourtant apaise son inquiétude. Sa première impression de beauté et de grandeur revient à sa mémoire, et il veut la retrouver. Cela explique en partie le lyrisme mythique, qui est sur le plan poétique le parallèle de l'effort de sa réflexion pour surmonter le déchirement de l'adolescence, le « malheur de la conscience », selon l'expression hégélienne. Le lyrisme mythique est moins une incantation qu'un cantique; s'il chante seul, c'est pour tenir lieu d'une collectivité absente, dont l'absence lui est profondément douloureuse. Nous pouvons lui appliquer ce qu'il dit des dieux :

Einer ist immer für alle.

IV, 166.

Là où il dit ce vers, cela signifie qu'il n'est pas besoin de compter les dieux, que la prière adressée à l'un vaut pour tous parce qu'ils sont tous présents en chacun; mais nous sommes en droit de lui appliquer aussi la formule, et de voir dans son lyrisme mythique l'effort d'un isolé pour exprimer dans son chant une inspiration collective.

Dans les hymnes suivants on note une nouvelle prédominance

du mythe hellénique. Dans l'hymne *die Wanderung*, le vol des hirondelles revenues de l'Orient incite l'âme du poète à se rendre sur les lieux de la splendeur passée; il énumère avec joie les noms grecs magiquement évocateurs :

*Dort an den Ufern, unter den Bäumen
Jonias, in Ebenen des Kaisters,
Wo Kraniche, des Äthers froh,
Umschlossen sind von fernhindämmernden Bergen,
Dort wart auch ihr, ihr Schönsten! oder pflegtet
Der Inseln, die mit Wein bekränzt
Voll tönten von Gesang; noch andere wohnten
Am Tayget, am vielgepriesnen Himettos,
Und diese blühten zuletzt; doch von
Parnassos Quell bis zu des Tmolos
Goldglänzenden Bächen erklang
Ein ewig Lied; so rauschten damals
Die heiligen Wälder und all
Die Saitenspiele zusamt
Von himmlischer Milde gerühret.*

*O Land des Homer!
Am purpurnen Kirschbaum, oder wenn
Von dir gesandt, im Weinberg mir
Die jungen Pfirsiche grünen,
Und die Schwalbe fernher kommt und vieleserzählend
An meinen Wänden ihr Haus baut, in
Den Tagen des Mais, auch unter den Sternen
Gedenk ich, o Jonia, dein! Doch Menschen
Ist Gegenwärtiges lieb, Drum bin ich
Gekommen euch, ihr Inseln, zu sehn, und euch,
Ihr Mündungen der Ströme, Hallen der Thetis,
Ihr Wälder, euch, und euch, ihr Wolken des Ida!*

IV, 169-170.

L'Asie est ici présente, mais uniquement l'Asie hellénique, et non l'Asie biblique.

De même l'élément biblique est complètement absent de *der Rhein*, où la mythologie holderlinienne est empruntée à la Grèce. Pour commencer Hölderlin déclare lui-même que

son âme vagabonde s'en est allée vers les rivages méditerranéens :

*denn noch kaum
War mir im warmen Schatten
Sich manches beredend, die Seele
Italia zu geschweift
Und fernhin an die Küsten Moreas.*

IV, 172.

Lorsque Hölderlin raconte de façon mythologique la naissance du Rhin, il s'inspire — sans nommer le héros — de la légende d'Hercule au berceau étouffant les serpents :

*Nicht liebt er, wie andere Kinder,
In Wickelbanden zu weinen
Denn wo die Ufer zuerst
An die Seit ihm schleichen, die krummen,
Und durstig umwindend ihn,
Den Unbedachten, zu ziehn
Und wohl zu behüten begehren,
Im eigenen Zahne, lachend
Zerreisst er die Schlangen und stürzt
Mit der Beut...*

IV, 174.

C'est de même sans nommer Socrate — tant il suppose chez le lecteur la familiarité avec la Grèce — qu'il fait allusion à la mort du sage et à son dernier banquet :

*... schwer ist zu tragen
Das Unglück, aber schwerer das Glück.
Ein Weiser aber vermocht es
Vom Mittag bis in die Mitternacht
Und bis der Morgen erglänzte
Beim Gastmahl helle zu bleiben.*

IV, 179.

Également dans l'hymne *Germanien*, les évocations de l'antiquité concernent la seule antiquité grecque, ainsi les flammes des bûchers funèbres :

*Nur als von Grabesflammen, ziehet dann
Ein goldner Rauch.*

IV, 181.

Après une rapide allusion aux montagnes prophétiques qui permettent au regard de plonger jusqu'en l'Orient — montagnes qui ne sont pas celles des Hébreux, mais celles des Grecs — Hölderlin reprend l'image de l'élan créateur qui passe d'Asie en Occident. Ce n'est plus comme dans *Am Quell der Donau* un chœur dont l'écho se répercute de montagne en montagne, mais un aigle messager des dieux dont le vol venu de l'Indus l'emporte par-dessus les neiges du Parnasse, les collines sacrées de l'Italie, enfin les Alpes, jusqu'en Allemagne méridionale :

*Und der Adler, der vom Indus kömmt,
Und über des Parnassos
Beschneite Gipfel fliegt, hoch über den Opferhügeln
Italias, und frohe Beute sucht
Dem Vater, nicht wie sonst, geübter im Fluge
Der Alte, jauchzend überschwingt er
Zuletzt die Alpen und sieht die vielgearteten Länder.*

IV, 182.

Peut-être de nouveau par allusion au mythe éleusinien, par réminiscence de l'hymne homérique à la Terre, mais certainement par application de sa mythologie personnelle, Hölderlin prie la jeune Germanie qu'elle invoque la Terre maternelle, que dans ses fêtes elle lui rende le culte qui lui revient et qu'on lui rendait en Grèce :

*O nenne Tochter du der heiligen Erd'!
Einmal die Mutter...
Bei deinen Feiertagen
Germania.*

IV, 184 et suiv.

Enfin il n'est pas interdit de retrouver dans la chute de la 13^e strophe : *und die Nacht kommt*, peut-être un écho lointain de la simplicité du *Nox erat* dans Virgile (épisode de Didon).

Dans toute cette série d'hymnes, qui datent de 1801, la mythologie grecque, la terminologie hellénique l'emporte à nouveau sur l'antiquité biblique qui disparaît complètement. Il semble qu'un sortilège étrange lie Hölderlin à l'Hellade; il n'a pu longtemps tenir la balance égale et faire au mythe hébraïque sa part. Lui-même, dans un poème de 1802, il s'étonne d'être attaché à

la Grèce par un lien si fort, il se plaint doucement d'en être divinement prisonnier ; une fois de plus il invoque les rives bienheureuses où Apollon et Zeus allaient et venaient parmi les hommes, Elis et Olympie, le Parnasse, l'Isthme, plus loin Smyrne et Ephèse :

*Was ist es, das
An die alten seeligen Küsten
Mich fesselt, dass ich mehr noch
Sie liebe, als mein Vaterland?
Denn wie in himmlische
Gefangenschaft verkaufft
Dort bin ich, wo Apollo gieng
In Königsgestalt,
Und zu unschuldigen Jünglingen sich
Herablies Zeus und Söhn' in heiliger Art
Und Töchter zeugte
Der Hohe unter den Menschen?*

*Gehöret hab' ich
Von Elis und Olympia, bin
Gestanden, oben auf dem Parnass,
Und über Bergen des Isthmus,
Und drüben auch
Bei Smyrna und hinab
Bei Ephesos bin ich gegangen...*

IV, 186.

Il se reproche que cette éclatante mythologie lui ait fait oublier celui dont il est plus spécialement le fidèle et le disciple, celui qui comme Apollon et Zeus vécut parmi les hommes, qui comme les héros grecs naquit d'un miracle, le dernier né de la race des dieux : *den letzten eures Geschlechts, des Hausses Kleinod*, le Christ. En son âme le mythe païen et le mythe chrétien rivalisent et il craint encore de manquer à l'un en célébrant l'autre :

*Und jetzt ist voll
Von Trauern meine Seele,
Als eifertet, ihr Himmlischen, selbst,
Dass, dien' ich einem, mir
Das andere fehlet.*

IV, 187.

Pourtant le Christ est frère d'Hercule, frère aussi de Bacchus, encore qu'une pudeur le retienne de nommer celui des trois qui lui est le plus secrètement cher :

*Ich weiss es aber, eigene Schuld
Ists! Denn zu sehr,
O Christus! häng' ich an dir,
Wiewohl Herakles Bruder.
Und kühn bekenn' ich, du
Bist Bruder auch des Eviars, der
An den Wagen spannte
Die Tyger und hinab
Bis an den Indus
Gebietend freudigen Dienst
Den Weinberg stiftet und
Den Grimm bezähmte der Völker.*

*Es hindert aber eine Schaam
Mich dir zu vergleichen
Die weltlichen Männer.*

IV, 187 et suiv.

Une tendre honte le retient de nommer le Christ, comme elle le retenait de parler de ce qui lui tenait le plus à cœur : *denn es schämet, sein Liebstes zu nennen, sich von Anfang der Mensch, doch wenn er Grösserem sich genaht, und der Hohe hat es geseegnet, dann nennt er, was ihm eigen ist, beim eigenen Nahmen* (IV, 239). Comme il le dit dans cette phrase qui est empruntée à l'esquisse d'un hymne à la Terre maternelle, l'approche du divin qui l'a effleuré le rend digne de prononcer le nom qui lui est cher ; il a reçu comme une consécration, une ordination. Toutefois, comme le prêtre n'est pas délivré de tous les liens de la terre, le poète est encore retenu par une terrestre tendresse. Le Christ lui-même a été longtemps prisonnier du monde ; comme lui l'âme du poète ne peut quitter terre :

*Und sehr betrübt war auch
Der Sohn so lange, bis er
Gen Himmel fuhr in den Lüften,*

*Dem gleich ist gefangen die Seele der Helden.
Die Dichter müssen auch
Die geistigen weltlich seyn.*

IV, 189.

Dans l'esquisse d'hymne que nous citons plus haut on trouve tracée à grands traits une mythologie qui peut se résumer ainsi : un principe paternel est soit le Père au sens chrétien, soit *Vater Äther* ; il se cache maintenant aux regards des hommes qui depuis la fin du monde grec sont privés de sa rayonnante présence et plongés dans une douce nuit. En son nom le principe maternel, représenté par la Terre ou par l'Amour, doit recueillir les adorations humaines. C'est ce principe maternel qui se retrouve en Sémélé, mère de Bacchus, en la mère d'Hercule, en celle du Christ, à qui Hölderlin voudra consacrer un hymne. Elles ont reçu du Zeus, du Père, le principe de vie auquel elles ont donné une forme terrestre, plus proche des humains et plus accessible. Maintenant ce principe maternel n'est plus fécond, parce que le Père est loin ; mais c'est à lui que doivent aller nos adorations en attendant que le Dieu nous envoie de nouveau ses enfants qui lui ramèneront l'âme des hommes.

Hölderlin fond ainsi le mythe biblique et le mythe hellénique dont il a reconnu le parallélisme. Il va même trouver un lieu commun à ces deux mythes, une de ces îles méditerranéennes qui enchantent son cœur : c'est Patmos, cette île des Sporades rendue célèbre par saint Jean. Dans l'hymne *Patmos* Hölderlin se rend par la pensée en ce lieu saint. Au passage il prononce les noms dont la consonance l'enchanté : Tmolus, Pactole, Taurus, Messogis, Cypros. Quoique ce soit un hymne chrétien par le sujet, il garde d'un bout à l'autre une sonorité hellénique. Arnim l'avait bien senti, qui en avait accentué le ton chrétien en remplaçant la première invocation :

*Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott*

IV, 190.

par *Nah ist und schwer zu fassen der Herr* (IV, 357). Mais il avait gardé le passage où la Sainte Cène est évoquée avec des

termes qui rappellent le mythe de Bacchus et le *Banquet de Platon* :

*Da, beim Geheimnisse des Weinstoks, sie
Zusammensassen, zu der Stunde des Gastmals,
Und ruhig ahnend in der grossen Seele den Tod
Aussprach der Herr und die letzte Liebe...*

IV, 193.

Il nomme les apôtres les héros : *die Helden* (IV, 193). Il évoque la mort du Christ et la dispersion des apôtres avec les mots de la mythologie grecque : *die Himmlischen, die Tempel, der Halbgott*. Lui-même symbolise cet emploi en disant qu'il songe à modeler l'image du Christ en empruntant à la terre ses minerais et sa lave à l'Etna, c'est-à-dire à le chanter avec les mots de la mythologie naturaliste et de la mythologie grecque. Le Père qui règne sur toutes choses ne peut s'offenser de ce que les hommes ont adoré la Terre maternelle et le dieu du jour ; ce qu'il aime par dessus tout, c'est que l'homme soit ferme dans sa démarche et juste dans son interprétation de ce qui existe. Hölderlin n'attache pas de valeur vraie au contenu positif de la croyance, mais seulement au geste par lequel s'affirme la foi ; cette façon de voir qui s'exprime dans *Patmos* se retrouve en termes plus clairs encore dans un commentaire à un fragment de Pindare sous la forme suivante : *Klugheit ist die Kunst, unter verschiedenen Umständen getreu zu bleiben, das Wissen die Kunst, bei positiven Irrtümern im Verstande sicher zu seyn* (V, 274). Le Père ne saurait préférer tel ou tel mythe ; ce qui lui importe, c'est que le mythe quel qu'il soit traduise fidèlement, interprète exactement le monde. L'hymne *Patmos* s'achève sur une sorte d'art poétique :

*... der Vater aber liebt,
Der über allen waltet
Am meisten, dass gepflegt werde
Der veste Buchstab und Bestehendes wohl
Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.*

IV, 198.

La poésie doit être un acte ferme, un geste sans hésitation : *der veste Buchstab*. Cet idéal que Hölderlin propose à la poésie alle-

mande, Hölderlin le considère comme un devoir envers le Père éternel, et il voit dans la poésie sa façon d'être agréable à Dieu. Dans un fragment il compare ses poèmes, premiers exemples incompris d'une poésie nouvelle, aux premiers nés que l'on sacrifie sur l'autel des dieux : *Öfters hab ich Gesang versucht, aber sie hörten dich nicht... aber diss habt, ihr all vergessen, dass immer die Erstlinge Sterblichen nicht, dass sie den Göttern gehören. Gemeiner muss, alltäglicher muss die Frucht erst werden, dann wird sie den Sterblichen eigen* (IV, 238). On ne pouvait mieux souligner que ne l'a fait Hölderlin lui-même le caractère sacré de sa poésie nouvelle, celle que nous avons nommée lyrisme mythique.

Tout ce qui vient ensuite n'est plus que fragments. Les plus importants se groupent autour de deux thèmes, l'un païen : les Titans, l'autre chrétien : la Madone.

Dans le premier cycle il nomme Delphes (IV, 208), Hercule et les Dioscures (IV, 217), les Titans (IV, 219).

Dans le second cycle, il évoque l'enfance du Christ près de sa mère. On reconnaît l'accent de piété maternelle de l'hymne *Der Mutter Erde* et du fragment qui s'y rapporte. On reconnaît également l'accent de Sophocle, Antigone évoquant la loi divine, la loi non écrite qui est au-dessus des lois humaines, dans le cri du poète :

*Denn gut sind Sazungen, aber
Wie Drachenzähne, schneiden sie
Und tödten das Leben, wenn im Zorne sie schärft
Ein Geringer oder ein König.*

IV, 213.

La figure de la Madone emprunte sa grâce aux pures héroïnes de Sophocle et à Diotima au moins autant qu'aux Evangiles.

Dans les autres fragments on retrouve comme dans les hymnes l'évocation des lieux et des héros de la Grèce antique. Dans *der Ister*, Hölderlin nomme *Alpheus*, *Herkules*, *Olympos* (IV, 220 et suiv.). Il reprend le thème de l'aigle voyageur dans *der Adler* et nomme *Hetruria*, *Olympos und Hämos*, *der Athos*, *Lemnos*

(IV, 223). L'un des fragments sans doute les plus tardifs est placé sous l'invocation de Mnémosyne; le poète évoque Achille, Ajax, le Scamandre, Salamine, Patrocle, le Cithéron, Eleuthère (IV, 226). L'accumulation de tous ces noms pêle-mêle en onze vers montre que le poète est surtout enchanté de leur musique; c'est un paysage de ruines qui envahit l'âme du poète gagné par la folie.

Hölderlin reste toujours préoccupé par le problème d'unir la mythologie grecque et le mythe chrétien; dans une version tardive de *der Einzige*, version qui porte la marque de l'obscurcissement mental, il nomme dans un même vers les trois héros, Hercule, Bacchus et le Christ :

*Denn es hat noch anders, rätlich,
Gesorget der Donnerer. Christus aber bescheidet sich selbst.
Wie Fürsten ist Herkules. Gemeingeist Bacchus. Christus aber ist
Das Ende. Wohl ist der noch andre Natur; erfüllet aber
Was noch an Gegenwart
Der Himmlischen gefehlet an den andern...*

IV, 234.

Enfin les fragments publiés par Hellingrath sous le titre *Bruchstücke und Entwürfe* (IV, 237-265) n'apportent aucun éclaircissement nouveau sur notre sujet. On y voit seulement la tentative pour créer une mythologie propre à notre époque empruntée à l'histoire obscure du moyen âge et de la Renaissance, empruntée aussi à la mythologie et à l'histoire primitive de la Germanie, ainsi *Hertha* (IV, 222) et *Teutoburg* (IV, 253). L'évocation de Teutoburg est précédée d'une étymologie fantaisiste que donne Hölderlin du nom du mont Ossa : *der Knochenberg*, établissant ainsi un parallèle entre les noms grecs, hébreux et germaniques : Ossa, Golgotha et Teutoburg.

E. — DERNIÈRES TRADUCTIONS ET DERNIERS ESSAIS.

A la fin de la vie consciente de Hölderlin, son activité intellectuelle se manifeste par des traductions du grec et par des essais qui contiennent des réflexions inspirées par les textes qu'il

traduit. L'examen de ces dernières traductions et de ces derniers essais nous conduira à deux conclusions concernant le lyrisme mythique de Hölderlin dans ses rapports avec son hellénisme.

La première, c'est que sans doute les traductions influent moins sur le lyrisme de Hölderlin qu'elles ne sont influencées par lui. Hölderlin est retourné vers la Grèce pour y trouver un témoignage qui justifie sa recherche poétique.

La seconde, c'est que Hölderlin voit en Pindare et en Sophocle l'exemple d'une poésie qui est l'expression rythmique d'une inspiration sacrée et collective. Hölderlin en effet a conçu de façon originale sa tâche de traducteur. Alors qu'on cherche en général à traduire le sens des textes étrangers, c'est leur forme que Hölderlin veut rendre, c'est-à-dire le rythme de sensibilité qu'ils expriment. Hölderlin voit l'essentiel de la poésie dans le rythme, un rythme donné à l'expression sacrée d'une ferveur collective. Hölderlin, précédant en cela certaines théories modernes, voit là l'origine de la poésie et sa raison d'être fondamentale. Les hymnes de Pindare, comme originairement la tragédie grecque, sont une célébration religieuse et patriotique.

Traductions et essais se divisent en deux groupes autour des noms de Pindare et de Sophocle.

PINDARE.

Nous possédons d'une part la traduction d'un certain nombre d'odes pindariques, et de l'autre la traduction et le commentaire de quelques fragments de Pindare.

La traduction des odes de Pindare est difficile à dater exactement. Elle ne doit pas être antérieure à 1798, car Hölderlin a sans doute suivi l'édition que Heyne donna de Pindare en 1798, encore que cela ait été quelquefois contesté (voir Zuntz et Beissner). Il est probable pourtant que Hölderlin n'ignora pas cette édition, qui contribua peut-être à attirer de nouveau son attention sur Pindare, et l'incita à traduire son poète préféré. Le seul fragment de traduction que l'on puisse dater avec quelque

précision n'a pas été retrouvé avec le manuscrit de la grande traduction des odes pindariques. C'est le début de la première Olympique (III, 564), ode qui précisément manque dans la grande traduction. Ces dix vers ont été inscrits comme une note en bas de la première page de l'essai *Über die verschiedenen Arten zu dichten*, sans rapport évident avec le texte, sinon peut-être comme illustration, comme exemplification à l'essai théorique. L'essai et par conséquent la traduction datent presque certainement de 1799.

Par ailleurs à la fin du premier acte de la version initiale de *Der Tod des Empedokles* Hölderlin reproduit les vers 48-54 de la même ode, sans les accompagner de traduction. Cette citation date de la première moitié de 1799. Nous pouvons conclure de là qu'au début de 1799 Hölderlin s'est particulièrement intéressé à Pindare, et spécialement à la première Olympique, dont la traduction manque bizarrement dans le manuscrit principal des traductions de Pindare.

Hellingrath date ces traductions au plus tôt de 1800. Il faut reconnaître que la date en est incertaine, aussi bien que le but que se proposait Hölderlin en faisant ces traductions. Voulait-il les publier? Cela est bien peu probable; les traductions de Sophocle, qui sont plus tardives, qui datent même d'un temps où la lucidité de Hölderlin est sujette à caution, tiennent bien plus compte des exigences de clarté du lecteur éventuel; et pourtant cette traduction a excité la risée de Goethe et de Schiller. Il s'agit plutôt selon nous d'un exercice d'école par lequel Hölderlin apprend à reproduire le geste du poète grec, comme Michel Ange copiait la sculpture antique. Cela explique que Hölderlin ne tienne pas compte des habitudes d'esprit du lecteur allemand, mais uniquement de la syntaxe et de la construction pindarique.

Hellingrath voit dans la traduction de Pindare un sommet de l'art du traducteur : *Diese Übertragungen sind dem, dessen Kenntnis der griechischen Sprache nicht hinreicht zu ganzem verlebendigen, einziger Zugang zu griechischem Wort und Gebilde* (V, p. XI). N'oublions pas que Hellingrath était le disciple d'un traducteur lyrique insurpassé, Stefan George. Par contre Wilhelm

Böhm dénie presque toute valeur au travail de Hölderlin. Il note cinquante contre-sens ou faux-sens dans la seconde Olympique. Quant au style, il reconnaît qu'on peut y trouver quelque beauté à condition de rétablir un ordre des mots plus prosaïque : *Stellt man aber im Deutschen den eigentlichen Wortzusammenhang her, so wird auch in diesem seltsamen Bemühen um Pindar Hölderlin zum geistesverwandten Neuschöpfer. Edelste Prosa, die sich mit der angestrebten Rhythmik leicht vertragen hätte, entsteht dann* (W Böhm, II, 537). Pour prouver que cette traduction pourrait être utilisable, Böhm met en prose quelques passages de la traduction de Hölderlin en mettant chaque mot à sa place « normale ». Cette manipulation va exactement à l'encontre de l'intention de Hölderlin.

Nous croyons vaine toute discussion sur la valeur d'une traduction que Hölderlin ne destinait certainement pas au public et qui était de sa part un exercice consistant à répéter le geste antique.

Voici un tableau des odes pindariques traduites par Hölderlin :

Première Olympique. Seulement les dix premiers vers, traduits à une autre occasion, trouvés dans un autre manuscrit (III, 564).

Seconde Olympique. V, 5-12. 180 vers. Böhm reproche à Hölderlin de n'avoir pas compris que Heyne écrivait certains vers sur deux et trois lignes, et d'avoir traduit comme vers entiers des fragments de vers. Voir en particulier vers 146 et 148.

Troisième Olympique. V, 13-14. Hölderlin n'en a traduit que les 33 premiers vers. Un passage consacré aux sources de l'Ister a sans doute inspiré à Hölderlin son fragment d'hymne intitulé *der Ister* (IV, 220); mais peut-être a-t-il également trouvé son inspiration dans Hérodote ou dans Pausanias qu'il semble connaître.

Huitième Olympique. V, 15-19. Hölderlin ne semble avoir traduit que 105 vers et avoir laissé de côté la dernière strophe.

Dixième Olympique. V, 20-22. Hölderlin n'en a traduit que les 54 premiers vers.

Onzième Olympique. V, 23. Cette Olympique n'a que 22 vers.

Quatorzième Olympique. V, 24-25. Cette Olympique n'a que 35 vers.

Première Pythique. V, 26-33. 195 vers. Cette ode à Hiéron Etnéen contient une description de l'Etna que Hölderlin a reprise sur une feuille séparée, lui manifestant ainsi un intérêt particulier (Voir V, 347 et suiv.).

Seconde Pythique. V, 34-40, 176 vers.

Troisième Pythique. V, 41-48. 205 vers. Cette ode est consacrée à Chiron. C'est peut-être après avoir lu cette ode que Hölderlin a adapté le thème de Chiron à son poème *der blinde Sänger*, ce qui placerait la traduction entre 1801 et 1803; mais ce sont là des indices bien fragiles.

Quatrième Pythique. V, 49-60. Hölderlin n'a pas traduit les vers 76 à 124, ni 348 à la fin.

Cinquième Pythique. V, 61-65. Hölderlin n'en a traduit que les 103 premiers vers.

Huitième Pythique. V, 66-71. 145 vers.

Neuvième Pythique. V, 72-75. Hölderlin n'en a traduit que les 101 premiers vers.

Dixième Pythique. V, 76-80. 112 vers.

Onzième Pythique. V, 81-85. 96 vers.

Douzième Pythique. V, 86-88. 56 vers.

Soit au total 1928 vers de Pindare. Hölderlin semble avoir eu vaguement le projet de tout traduire. En particulier il ne manque, des Pythiques, que la sixième et la septième. Lorsqu'il ne traduit pas une ode entière, c'est le début qu'il traduit, comme s'il n'interrompait sa traduction que par lassitude, impatience ou manque de temps.

Hölderlin a également traduit quelques fragments de Pindare qu'il a accompagnés de commentaires (V, 271-278). Il est impossible de dater, même avec une approximation satisfaisante, ces traductions. Hellingrath incline à les placer assez tard, entre 1803 et 1806, en tout cas à une date telle qu'on ne peut supposer aucune influence de ce travail sur le lyrisme de Hölderlin. Toutefois la pensée de Hölderlin y reste parfaitement claire et ferme. Wilhelm Böhm attribue comme date probable à ces notes l'année

1800. Elles sont probablement antérieures à la lettre que Hölderlin écrivait à Schiller le 2 juin 1801 pour lui exprimer le désir d'enseigner le grec à Iéna. Il y fait allusion à une étude des poètes grecs qui l'a amené à des réflexions originales et à une liberté vis-à-vis des textes grecs qui pourrait être utile à la jeunesse studieuse : *Ich habe mich seit Jahren fast ununterbrochen mit der griechischen Literatur beschäftigt. Da ich einmal daran gekommen war, so war es mir nicht möglich, dieses Studium abzubrechen, bis es mir die Freiheit, die es zu Anfang so leicht nimmt, wiedergegeben hatte, und ich glaube, im Stande zu seyn, Jüngeren, die sich dafür interessiren, besonders damit nützlich zu werden, dass ich sie vom Dienste des griechischen Buchstabens befreie und ihnen die grosse Bestimmtheit dieser Schriftsteller als eine Folge ihrer Geistesfülle zu verstehen gebe* (V, 315).

On peut se demander si Hölderlin n'a pas un moment envisagé une traduction complète des fragments de l'édition Heyne bien que Beissner conteste que la traduction ait suivi l'édition Heyne, mais ses arguments ne nous paraissent pas décisifs.

Le premier (et second) fragment de Heyne est traduit sous le titre *das Höchste*. C'est une citation de Pindare faite par Platon dans *Gorgias*, 484 b.

Le troisième fragment de Heyne, une citation de Platon dans la *République*, 330, est traduit sous le titre *Das Alter*.

Le quatrième fragment de Heyne, une autre citation de la *République*, 365, est traduit sous le titre *Das Unendliche*.

Le septième fragment de Heyne est traduit sous le titre *Von der Ruhe*.

Le vingt-troisième fragment de Heyne est traduit sous le titre *Von der Wahrheit*.

Le soixantième fragment de Heyne est traduit sous le titre *Das Belebende*.

Le centième fragment de Heyne est traduit sous le titre *Die Asyle*.

Enfin le quarante-huitième fragment de Heyne est traduit sous le titre *Untreue der Weisheit* et accompagné d'une traduction des vers 180-189 de la quatrième Pythique qui diffère notablement de la version que Hölderlin en donne dans sa grande tra-

duction de Pindare, sans qu'on puisse dire laquelle est postérieure à l'autre. La plus récente est sans doute celle qui accompagne les fragments de Pindare. Elle est moins littérale, plus conforme à l'idée que l'on se fait couramment d'une traduction.

Ces fragments sont consacrés à l'étude du mythe lyrique de Pindare en liaison avec sa sagesse. Il s'agit certainement là de notes personnelles dont l'obscurité vient de ce que Hölderlin s'entendait parfaitement lui-même ainsi et n'éprouvait pas le besoin d'être plus explicite. On voit que le mythe joue pour Hölderlin un rôle essentiel dans le lyrisme. Il n'est pas considéré comme un embellissement, une décoration, mais comme le fond même de la poésie. L'art lui-même est considéré comme une institution (V, 277) et nommé discipline : *Spuren der alten Zucht* (V, 271)... *Die Zucht, sofern sie die Gestalt ist, worin der Mensch sich und der Gott begegnet* (V, 277). Dans la poésie de Pindare Hölderlin souligne d'une part la sagesse profonde, d'autre part le mythe. Celui-ci joue par rapport à la sagesse de Pindare le rôle que joue le mythe religieux par rapport au dogme.

SOPHOCLE.

Les traductions de Sophocle ne nous intéressent qu'à deux points de vue : d'une part l'un des modèles du lyrisme mythique de Hölderlin nous paraît être le chœur de la tragédie grecque, particulièrement de Sophocle ; d'autre part Hölderlin a accompagné sa traduction de commentaires qui, si tardifs soient-ils (sans doute 1803), sont révélateurs.

Hölderlin a traduit deux fois les 20 premiers vers du chœur de Sophocle *πολλὰ τὰ δεινὰ*, une fois en 1801, au temps où se formait sa conception du lyrisme mythique, et une seconde fois en 1805, dans sa traduction complète de l'*Antigone* de Sophocle. Voici sa première version :

*Vieles gewaltige giebt's. Doch nichts
Ist gewaltiger, als der Mensch.
Denn der schweiffet im grauen*

*Meer' in stürmischer Südluft
Umher in wogenumrauschten
Geflügelten Wohnungen.
Der Götter heilige Erde sie, die
Reine, die mühelose,
Arbeitet er um, das Pferdegeschlecht:
Am leichtbewegten Pflug von
Jahr zu Jahr umtreibend.*

*Leichtgeschaffener Vogelart
Legt er Schlingen, verfolgt sie
Und der Thiere wildes Volk
Und des salzigen Meers Geschlecht
Mit listiggeschlungenen Seilen,
Der wohlerfahrene Mann.
Beherrscht mit seiner Kunst des Landes
Bergbewandelndes Wild,
Dem Naken des Rosses wirft er das Joch
Um die Mähne und dem wilden
Ungezähmten Stiere.*

V, 1.

Voici la seconde version :

*Ungeheuer ist viel. Doch nichts
Ungeheurer, als der Mensch.
Denn der, über die Nacht
Des Meers, wenn gegen den Winter wehet
Der Südwind, fährt er aus
In geflügelten sausenden Häusern.
Und der Himmlischen erhabene Erde
Die unverderbliche, unermüdete
Reibet er auf; mit dem strebenden Pfluge,
Von Jahr zu Jahr,
Treibt sein Verkehr er, mit dem Rossegeschlecht',
Und leichtträumender Vögel Welt
Bestrikt er, und jagt sie;
Und wilder Thiere Zug,
Und des Pontos Salzbelebte Natur
Mit gesponnenen Nezen,
Der kundige Mann.
Und fängt mit Künsten das Wild,
Das auf Bergen übernachtet und schweift.*

*Und dem raumähnigen Rosse wirft er um
Den Naken das Joch, und dem Berge
Bewandelnden unbezähmten Stier.*

V, 202-203.

Il est rare de voir un auteur traduire deux fois le même texte en transformant complètement sa traduction d'une fois à l'autre sans cesser d'être fidèle au texte. La seconde version est d'une poésie plus étrange et plus puissante dans son interprétation souvent étymologique du texte grec. Nous croyons que ce chœur a exercé une influence déterminante sur l'évolution du lyrisme de Hölderlin; on en trouve l'écho dès 1799, dans un monologue d'Empédocle où se marque la transformation du lyrisme de Hölderlin (III, 195). Vingt vers de Sophocle ont pu avoir une action décisive sur un tempérament comme celui de Hölderlin qui n'avait pas besoin d'un apport massif, mais qui s'assimilait profondément les textes auxquels il s'attachait et dont il savait tirer la substance.

Il est à noter que Hölderlin traduisant trois fragments de l'*Ajax* de Sophocle a choisi deux chœurs. Sans doute cette traduction est postérieure même à la traduction d'*Œdipe* et d'*Antigone*; elle n'en révèle pas moins un intérêt particulier de Hölderlin pour les chœurs de la tragédie grecque.

Les Remarques dont Hölderlin a accompagné ses traductions d'*Œdipe* et d'*Antigone* touchent, quoique indirectement, à notre sujet. Selon Hölderlin il s'agit d'assurer au poète la place qui lui revient dans la cité : *Es wird gut seyn, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerliche Existenz zu sichern...* (V, 175). Mais pour qu'ils retrouvent cette place qui était la leur du temps de la splendeur grecque, où ils voisinaient avec les prêtres et les législateurs, comme il l'a dit ailleurs, il faut que leur art soit comme celui des Anciens une technique sans défaillances, une *μηχανη* selon le mot des Grecs. Il faut considérer l'homme comme un système de sensibilité (*ein Empfindungssystem*, V, 175) qui obéit à des lois; ces lois doivent être aussi la loi de l'art, sa loi calculable (*das kalkule Gesez*, V, 175). Cette loi calculable est ce qu'il nomme dans l'essai sur *Antigone* la logique poétique (*poetische Logik*, V, 253).

Hölderlin se montre préoccupé d'intégrer le poète à la Cité, de l'incorporer à la collectivité vivante et de lui donner dans l'histoire de cette collectivité un rôle de premier plan. Le commentaire sur Pindare où Hölderlin souligne la signification sociale et historique de l'art prend ici son plein sens : *Die Zucht, sofern sie die Gestalt ist, worin der Mensch sich und der Gott begegnet, die Kirche und das Staatsgesetz und anererbte Sazungen (die Heiligkeit des Gottes und für den Menschen die Möglichkeit einer Erkenntniss, einer Erklärung) diese führen gewaltig das gerechteste Recht mit allerhöchster Hand, sie halten strenger, als die Kunst, die lebendigen Verhältnisse fest, in denen, mit der Zeit, ein Volk sich begegnet hat und begegnet* (V, 277). La poésie est une institution publique ; le poète est placé dans la cité aux côtés du prêtre et du législateur ; son rôle est, comme le leur, d'exprimer le caractère propre, la loi intime de la cité, mais de façon persuasive et non impérative.

Il est curieux de penser que le texte de Pindare qui a inspiré à Hölderlin ces réflexions est aussi celui que Montesquieu met en épigraphe à l'*Esprit des Loïs* :

Νόμος ὁ πάντων βασιλεὺς θνητῶν καὶ ἀθανάτων.

Nous rattacherons aux essais sur Sophocle le schéma d'un essai intitulé *Von der Fabel der Alten*, qui ne peut être daté même de façon approximative. En tête de la page se trouvent les mots *lyrisch-tragisch-episch*, qui semblent rattacher ce plan à la série d'essais où Hölderlin forme sa conception du lyrisme mythique. Nous reproduisons ce texte peu connu :

Von der Fabel der Alten.

Ihre Prinzipien

Gestalt derselben

System.

Beziehung.

Bewegbarkeit.

Verschiedene Formen, die diese, trotz der Nothwendigkeit ihrer Bildung als Prinzipien leiden.

Sinn und Inhalt derselben.

Mythologischer Inhalt

Heroischer

Reinmenschlicher.

Sinn solcher Fabeln überhaupt

Höhere Moral.

Unendlichkeit der Weisheit.

Zusammenhang der Menschen und Geister.

Natur in der Einwirkung Geschichte.

V, 369.

Ce plan d'une étude de la fable chez les Anciens pourrait servir de schéma à une étude du mythe chez Hölderlin. Il faudrait montrer en outre comment se mêlent chez Hölderlin le mythe biblique, le mythe hellénique et le mythe du monde moderne sous ses deux aspects : la Renaissance et celle de la Révolution française.

CONCLUSION

Nous inspirant d'une expression de Hölderlin et sans nous dissimuler ce que cette désignation a d'imparfait, nous avons donné le nom de lyrisme mythique à la dernière forme prise par la poésie de Hölderlin durant sa vie consciente. L'analyse de l'œuvre poétique de Hölderlin, de ses essais et de ses traductions, nous a permis de suivre la formation de cette notion originale jusqu'au moment où Hölderlin a consacré ses dernières forces à lui donner une application poétique, et d'en relever les principaux éléments constitutifs que l'on peut déceler dès les premières années de sa vie consciente.

L'enfance de Hölderlin a été une enfance pieuse. Élevé dès son plus jeune âge dans les anciens couvents du Wurtemberg aménagés par les protestants pour la formation des futurs pasteurs, les premières impressions fortes que subit Hölderlin furent celles de la célébration du culte. Les chants solennels, la ferveur collective, la grandeur des Livres Saints, des psaumes, des cantiques, tout cela, baigné dans une atmosphère de fête, de joie chrétienne, a profondément marqué son enfance rêveuse et sensible.

Son adolescence a été, selon la tradition de Tübingen, consacrée à des études grecques qui atteignaient un niveau exceptionnel pour l'époque. Souvenons-nous qu'à Tübingen, dès le milieu du *xvi^e* siècle, un cours public attirait de nombreux élèves pour entendre expliquer les odes de Pindare; et le professeur allemand, élève des réfugiés de Byzance, célébrait lui-même dans des strophes grecques la poésie qu'il interprétait. Hölderlin lisait les poètes grecs avec ses amis, Neuffer et Magenau à qui l'unissait

une amitié qu'ils comparaient à celle d'Oreste et de Pylade et avec qui il fondait une société poétique pour chanter en commun les poèmes de Schiller, Schelling et Hegel à qui il dédiait la devise "Εν καὶ πᾶν, devise qu'il devait interpréter plus tard en un sens leibnizien dans l'expression *Einer ist immer für alle*, et de façon plus accentuée encore dans le vers *Statt offner Gemeine sing' ich Gesang*. De cette adolescence exaltée, nourrie du culte de l'antiquité et de la fréquentation des Grecs, il lui restera toujours, quand il retrouvera ses Grecs, une joie fervente. Schelling notait en 1803 que dans sa folie, le seul travail dont Hölderlin fût encore capable, c'était de traduire le grec; et lorsqu'il avait des accès de violence, on ne lui rendait sa sérénité qu'en lui mettant en main son Homère.

Dans sa maturité, Hölderlin passa par des expériences plus vitales, plus personnelles, plus dures aussi. Il a fait l'apprentissage de l'histoire en écoutant les événements grandioses qui se déroulaient à ses portes depuis 1789. Il a fait aussi l'apprentissage d'une présence, puis de la solitude; après avoir trouvé Suzette Gontard, il l'a perdue deux fois, par la séparation, puis par la mort. Si le nom de Suzette Gontard a disparu de sa poésie, le souvenir n'en est resté que plus profondément gardé dans son cœur. Hölderlin resté seul a entendu l'appel de Suzette Gontard qui était déjà l'appel de Diotime à Hypérion : ne te consume pas en un seul et vain amour; tu appartiens au monde, c'est à lui que tu te dois. Hölderlin a senti l'urgente nécessité de transposer son expérience du plan personnel sur le plan universel, historique, ou, comme il dit encore, national, patriotique; cette idée persiste comme une hantise jusque dans une lettre de la folie qui est bien touchante : *Übrigens sind Liebeslieder immer müder Flug, denn so weit sind wir noch immer, trotz der Verschiedenheit der Stoffe; ein anders ist das hohe und reine Frohloken vaterländischer Gesänge* (V, 332). Il a renoncé à soi, à l'intimité du sentiment, pour s'élever à la conception de la loi, de la générale humanité, de l'histoire. D'ailleurs ses heurts avec le milieu bourgeois de Francfort, ses rapports douloureux avec Schiller l'amènent à concevoir une société où le poète serait respecté, considéré, où, comme chez les

Grecs, il mériterait respect et considération par le rôle qu'il y jouerait et qui le placerait à côté du sage, du prêtre, du législateur. Il ne peut oublier que Solon était poète, que Pindare, desservant de l'autel, appartenait au culte.

A ce moment il retrouve les souvenirs de son enfance et de son adolescence, les psaumes de David, les odes de Pindare, les chœurs de Sophocle. Sa conception du rôle du poète dans la société l'amène à une notion originale de la poésie dont il va chercher les modèles dans l'antiquité. Ce sont les traits de cette poésie que nous voudrions maintenant rassembler.

La difficulté que l'on éprouve à définir ce que nous avons nommé le lyrisme mythique de Hölderlin tient à ce que ce lyrisme n'entre pas dans les cadres que l'on a coutume de tracer aux diverses formes du lyrisme. Il lui manque un certain nombre des éléments qui servent d'ordinaire à caractériser telle ou telle forme lyrique. L'ironie romantique en est totalement absente. Il y est question d'amour, et ce n'est pas une poésie sentimentale, ni passionnée, moins encore sensuelle. La nature y apparaît constamment, mais on n'y rencontre qu'accidentellement des paysages, les impressions pittoresques n'existent pas par elles-mêmes. Les anciens mythes y revivent, et ce n'est pas une poésie légendaire. Le ton en est simple, et c'est pourtant une poésie savante, qui n'a rien de populaire ni de traditionnel. Le style en est recherché, mais dépourvu d'affectation; c'est l'opposé de ce que l'on entend péjorativement par gongorisme; et ce n'est ni une poésie philosophique, ni une poésie pieuse, ni une poésie didactique. On y trouve des pensées pénétrantes, une profonde religiosité, des préoccupations morales. Il ne brille ni par l'imagination, ni par la somptuosité verbale. L'inquiétude profonde, l'analyse subtile et la confusion des sentiments lui sont étrangères. Autant la personnalité de Hölderlin est fortement marquée par ce ton inimitable qui est le sien, autant le poète prend un soin jaloux de renier son intime individualité. Sa personnalité nous paraît actuelle, et même d'actualité; mais son œuvre est dépouillée de toute actualité que l'histoire n'aurait pas depuis consacrée et intégrée au bien commun de l'humanité.

Ce mot d'humanité donne une clef du lyrisme mythique de Hölderlin. Hölderlin a renoncé à tout ce qui pourrait le rendre étranger à une générale humanité. Avec un tempérament très vif, il s'est abstenu volontairement de toute polémique, après avoir dans *Hyperion* marqué au fer ses contemporains. Avec Empédocle il s'est élevé au-dessus de la satire, au-dessus de l'ironie qui divise et oppose les hommes. Son patriotisme est l'opposé d'un particularisme ; il demande à sa Germanie non de se cantonner dans ses vertus propres, qui comportent autant de vices — car rendre la lumière, selon le mot de Paul Valéry, suppose d'ombre une morne moitié — mais de se rendre digne de représenter une vaste et commune humanité, d'accomplir ce que partout, toujours, promet l'humanité quelle qu'elle soit. Il veut que le sublime de sa poésie soit universellement valable, comme la Bible ou l'Iliade ou Pindare qui se moquent des frontières.

Pour que ce lyrisme soit accessible à tous les hommes, il doit contenir l'essentiel du fond commun de l'homme. Toutes les forces de l'âme, qui s'expriment individuellement dans la philosophie, la morale, la religion, l'histoire, l'art, toutes ces forces convergent en la poésie qui les accorde et les intègre au rythme de l'âme, rythme qui est à proprement parler la source et le but de toute poésie.

La poésie, tout au moins sous sa forme la plus haute, le lyrisme mythique, va plus loin encore : elle est l'accord des forces de l'âme avec les forces de la nature en un rythme commun. C'est là le sens et la vertu de tout mythe, que Hölderlin retrouve, soit qu'il emprunte au passage le mythe ancien, hébreu ou grec, soit qu'il crée un mythe nouveau, comme il le fait à chaque instant, même lorsqu'il emprunte les noms de l'antiquité. Le mythe ainsi conçu est la sève et la substance de son lyrisme. Et s'il nous est permis de risquer cette image, qui ne nous paraît pas choquante quand on songe au souci de précision calculable qui hantait Hölderlin : l'homme et la nature ont un rythme correspondant, ils sont parallèles, et puisque selon le postulat euclidien c'est à l'infini que se rejoignent deux parallèles, le lyrisme de Hölderlin, opérant la conjonction de ces parallèles que sont l'humain et le naturel ou

divin, suggère l'infini. En cela le lyrisme mythique de Hölderlin poursuit un but proche de celui que Hegel assignait à l'histoire; et c'est là un aspect extrêmement profond et fécond de la parenté entre Hölderlin et Hegel. Le mythe lyrique est pour Hölderlin poète ce que l'histoire, ou la philosophie de l'histoire, est pour Hegel philosophe. Il n'est pas simplement une humanisation de la nature, comme l'enseigne une mythologie trop élémentaire, mais une vue de l'esprit sur l'unité profonde de ces deux grands contradictoires : l'homme, agent de culture et de progrès, et la nature divine, primitive et éternelle.

Le don de Hölderlin, c'est son universelle compréhension, et le talent de l'exprimer. Hölderlin est un poète profondément intelligent qui prouve par l'exemple que l'intelligence, si elle va assez loin, n'est pas comme on dit souvent froide et abstraite, mais chaude et profonde : *Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste*. Son génie est de communiquer à la fois sa compréhension et sa chaleur vitale, de garder, par la vertu du renoncement à soi, ou du moins par le sacrifice du particularisme individuel, à la fois la compréhension de l'universel et la grâce irremplaçable de « ce que jamais on ne verra deux fois », allant en cela plus loin que Vigny qui croit voir dans cette opposition une alternative.

Et pourtant Vigny aussi était sur la voie; on reconnaît chez lui ce sens du sublime, de l'héroïque, de l'histoire; on retrouve même le goût pour les antiquités bibliques et grecques, et souvent en lisant *Daphné* on est amené à songer à Hölderlin.

N'ayant pas voulu sauver sa vie, selon le mot de l'Évangile, Hölderlin l'a rendue vraiment vivante; son abnégation lui a permis d'aborder l'étude du passé sans être écrasé par elle, comme il le redoutait. S'il a fréquenté les textes grecs, s'il allait, comme dit Montaigne, « pillotant de çà, de là », butinant sur les fleurs helléniques, c'était pour en faire un miel qui est tout sien. Il est remarquable que les études sur l'hellénisme de Hölderlin n'aient jusqu'à présent guère donné de résultat appréciable. C'est qu'à notre avis on a mal abordé le problème. Certains l'ont pris de trop haut : Dilthey, Gundolf, Andler ont par intuition deviné ce que l'état des textes ne leur permettait pas encore de connaître et de

démontrer par le menu, à savoir que l'hellénisme de Hölderlin révèle surtout une forte personnalité. Et ceux qui ont abordé l'étude de l'hellénisme de Hölderlin avec un souci d'érudition ont dû tourner court. Nous n'en voulons qu'un exemple : Beissner a renoncé à tirer de son étude philologique par ailleurs excellente des conclusions qui l'eussent probablement amené à reconnaître que ce que l'on entend en général par hellénisme, qui consiste à se plier au mode hellénique, est absent tout au moins du lyrisme mythique de Hölderlin, qui ne se retourne vers les Grecs que pour mieux s'assurer de son geste propre.

L'idéal de Hölderlin que l'on qualifie d'hellénique, terme à tout le moins d'une dangereuse ambiguïté, est en fait celui d'une société nouvelle, qu'il désigne dans *Hyperion* du nom de « théocratie sacrée du Beau », *heilige Theokratie des Schönen* (II, 207). En l'absence d'une telle société il élève son chant solitaire ; mais il annonce l'aube du monde nouveau ; sa poésie se fait prophétique ; il se rattache lui-même au prophétisme de la Messiede. Hölderlin, formé dans sa jeunesse à l'éloquence sacrée, n'a pas tellement dérivé : il est devenu un poète sacré. Il y a moins loin de l'éloquence au lyrisme mythique que de la poésie de Hölderlin au lyrisme d'un Heine. Villemain, cherchant dans la littérature française l'équivalent de Pindare, ne lui comparait-il pas Bossuet avant tout autre ?

L'idéal de Hölderlin étant celui d'une piété collective, d'une communauté élevant un chœur fervent, Hölderlin voit à la poésie une valeur sociale, une valeur religieuse. Si sa poésie à lui ne peut être tout à fait cela puisqu'il chante seul, il veut du moins qu'elle soit un prélude, comme l'orgue matinal sous les voûtes de l'église précède et prépare le chœur des fidèles.

Cela exige de la poésie qu'elle ait une valeur de pensée ; évitons avec Hölderlin le mot de philosophie, à moins qu'on ne pense à la philosophie des présocratiques qui était elle aussi chantée. Il veut qu'elle ait une signification historique, une portée nationale ; ainsi la Bible est l'histoire d'un peuple. La mythologie est la mémoire des nations, et la prophétie leur vision de l'avenir. Il veut que la poésie soit politique au moins en ce sens qu'elle doit

maintenir et appliquer l'idée de loi jusque dans le domaine de la sensibilité.

C'est par le mythe que la poésie remplit ces missions. Le mythe est à la fois populaire, religieux, national, chargé de sens, de valeur morale, de sagesse, d'expérience, de ferveur.

Cela est loin de la conception courante au XIX^e siècle d'un lyrisme spontané, dû à la personnalité de l'inspiration, à l'imprévisibilité du génie. La poésie de Hölderlin, dépourvue de fantaisie, d'agrément, dépouillée de sentimentalité, est le contraire de la poésie de circonstance même dans le sens élevé que Goethe donne à ce terme.

On a souvent marqué le caractère original de l'hellénisme de Hölderlin, sans expliquer pourquoi Hölderlin avait rompu avec la tradition de l'hellénisme apollinien. Il nous semble que c'est faire fausse route que d'expliquer sa poésie par son hellénisme ; c'est plutôt l'inverse qu'il faut faire. Nous avons été amenés à montrer l'influence profonde de l'Écriture Sainte sur la sensibilité de Hölderlin dans sa plus tendre enfance, de la Grèce enthousiaste ainsi que du solitaire Rousseau et de la Révolution française sur son adolescence. Vers la trentaine ces impressions se fondent et lui font désirer de retrouver, de recréer cette atmosphère de piété sublime, de ferveur collective, de grandeur. C'est à partir de là qu'il retourne vers les Grecs, vers ceux du moins en qui il reconnaît ces éléments, vers ceux en particulier chez qui il retrouve le sublime des Livres Saints.

Déjà Hölderlin, élève du Stift, avait rapproché Hésiode de Salomon. Faut-il rappeler que dès les premiers âges de l'ère chrétienne la parenté de David et de Pindare était un lieu commun ? Saint Jérôme disait de David : c'est notre Pindare (*David Simonides noster, Pindarus et Alcaeus* — Hieron. Paulino, *Bibl. Sac.*). Clément d'Alexandrie prétendait noter dans Pindare bien des traits empruntés aux chants de David et à la sagesse de Salomon. Il appelait également Platon un Moïse attique. Les premiers Pères notaient dans la *République* de Platon et disaient imités des Livres Saints des Hébreux la recommandation exclusive et absolue de la poésie lyrique consacrée à la religion, le blâme de toute autre poésie, l'idée de soumettre le chant et la musique à

des juges désignés, aux conservateurs des lois, comme dans Israël, où des magistrats veillaient au choix des hymnes et au maintien des mêmes tons dans le chant. Si Hölderlin n'avait pas été amené par ses études théologiques à connaître ces Pères de l'Église — et avouons qu'il n'y aurait là rien d'invraisemblable — ne pouvait-il faire de lui-même le rapprochement? Et cela ne nous autorise-t-il pas à voir la source du lyrisme mythique de Hölderlin non dans son hellénisme, mais dans la conjonction de ses impressions d'enfance et de ses études de jeunesse, des cantiques hébreux et des hymnes helléniques?

Hölderlin n'ignorait pas, puisque Hegel étudiait près de lui à Francfort les origines du christianisme, que la première inspiration chrétienne était populaire; c'était la voix même des foules, le concert des voix qui formait l'essentiel des offices de l'ancienne Église grecque. Il connaissait peut-être ce passage d'une lettre de Pline le Jeune à Trajan sur les chrétiens : *Affirmabant hanc fuisse summam vel culpae suae, vel erroris, quod essent soliti statodie... carmen Christo, quasi Deo, dicere secum invicem* (Plin. jun., *Lib. X, Epist. 97*).

Chez les Hébreux déjà, quatre mille chanteurs ou musiciens de l'ordre des lévites, rangés en quatre classes, prenaient part à la célébration des hymnes sacrés; tel le cantique de Moïse pour le passage de la mer Rouge. Comme les hymnes hébraïques, les odes de Pindare étaient accompagnées de voix et d'instruments, et Pindare lui-même disposait les musiciens et ordonnait le chœur.

Avec cet idéal d'une poésie portée par la ferveur d'un peuple, d'une pompe lyrique et musicale, d'une poésie chorale, le poète doit renoncer aux nuances du sentiment personnel, aux délicatesses de l'imprécision. Il lui faut un rythme large, solennel, une technique précise. Bien qu'il ne chante que pour une collectivité absente, en sa place, le lyrisme mythique de Hölderlin n'est jamais ni léger, ni profane; la plus haute élévation s'y exprime dans les mots les plus simples; une sorte de naïveté s'y mêle à la magnificence. C'est une création spontanée, sans matière préexistante, qui tire de soi la grandeur. Sans hausser la voix, sans enflure, le poète s'égale à ce qui est sublime dans la nature, dans l'histoire, dans l'homme.

BIBLIOGRAPHIE

Nous renvoyons à la bibliographie de notre thèse principale. Toutefois nous signalons particulièrement les ouvrages suivants sur la question du lyrisme mythique de Hölderlin :

- Friedrich Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*.
H.-W. Bertallot, *Hölderlin-Nietzsche*.
Wilhelm Böhm, *Hölderlin*.
Bösenecker, *Der Rhythmus der Vorstellungen in Hölderlins Oden und Elegien*.
Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*.
Gundolf, *Hölderlins Archipelagus*.
Hellingrath, *Pindarübertragungen von Hölderlin*.
Kommerell, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*.
Lehmann, *Hölderlins Lyrik*.
Montgomery, *Friedrich Hölderlin and the German Neo-Hellenic Movement*. Oxford, 1923.
Petzold, *Hölderlins Brod und Wein*.
Pigenot, *Hölderlin, das Wesen und die Schau*.
Viëtor, *Die Lyrik Hölderlins*.
Zuntz, *Über Hölderlins Pindarübertragungen*.

INDEX DES NOMS CITÉS

- | | |
|--|---|
| ACHILLE, 16, 18, 34, 39, 46, 49, 61, 90. | CHIRON, 62 et suiv. |
| AJAX, 90. | CHRIST, 26, 44, 48, 56, 77, 85 et suiv. |
| ALCÉE, 19. | CHRONOS, 26. |
| ALEXANDRE, 7. | CLAVERIE, 22. |
| ALPHEUS, 89. | CLÉMENT D'ALEXANDRIE, 107. |
| ANACRÉON, 28. | CONZ, 17, 29. |
| ANDLER, 105. | DANTE, 29. |
| ANTIGONE, 57, 96 et suiv. | DAVID, 103, 107. |
| APHRODITE, 26. | DÉMÉTER, 69, 73. |
| APOLLON, 63, 85. | DILTHEY, 105. |
| ARISTOTE, 53. | DIOGÈNE LAËRTE, 38, 40, 55 et suiv. |
| ARNIM, 87. | DIOSCURES, 18. |
| BACCHUS, 66, 75 et suiv., 86 et suiv. | DIOTIMA, 30, 32, 35, 43, 89, 102. |
| BEISSNER, 15, 91. | DÜRER, 62. |
| BÖHM, 93. | EMPÉDOCLE, 41 et suiv. |
| BOILEAU, 14 et suiv. | ENDYMION, 35. |
| BOSSUET, 106. | ESCHYLE, 6, 7, 17, 19, 37, 39, 40,
44, 51, 57. |
| CATULLE, 33. | EURIPIDE, 15, 17, 75. |
| CÉRÈS, 66, 69. | |

- GEORGE (Stefan), 92.
 GËTHE, 15, 92.
 GONTARD (Suzette), 31 et suiv., 46, 63, 102.
 GUNDOLF, 105.
 HECTOR, 46.
 HEGEL, 73 et suiv., 102, 105, 108.
 HEINE, 106.
 HEINSE, 37, 73.
 HELIOS, 33, 36.
 HELLINGRATH, 15, 92.
 HEYNE, 91, 93 et suiv.
 HERAKLES, HERCULE, 5, 19, 62 86, 87, 89, 90.
 HERDER, 27.
 HÉRODOTE, 93.
 HÉSIODE, 9, 10, 12, 13, 14, 107.
 HIÉRON ÉTNÉEN, 94.
 HOMÈRE, 6, 7, 15, 26, 39, 44, 57, 79, 82.
 HORACE, 15, 19, 20, 36, 39, 44, 57.
 SAINT JEAN, 87.
 SAINT JÉRÔME, 107.
 JUPITER, 19, 45, 61.
 KANT, 29, 56.
 KEATS, 35.
 KLOPSTOCK, 19, 22 et suiv., 106.
 KRITIAS, 40.
 LANGE, 53.
 LEHMANN, 25.
 LITZMANN, 25.
 LUCAIN, 15, 16.
 MADONE, 89 et suiv.
 MAGENAU, 18, 21, 50, 74, 101.
 SAINT MATHIEU, 23.
 MICHEL-ANGE, 45, 92.
 MNEMOSYNE, 90.
 MOÏSE, 23, 45, 56, 107 et suiv.
 MONTAIGNE, 105.
 MONTESQUIEU, 99.
 NEUFFER, 18, 19, 21, 29, 57, 69, 74, 101.
 CÉDIPE, 49, 57.
 ORESTE, 18, 102.
 ORPHÉE, 5, 26, 44.
 OVIDE, 15, 17 et suiv., 35.
 PAN, 7.
 PATROCLE, 18, 61.
 PAUSANIAS, 7, 93.
 PAUSANIAS (héros de Hölderlin), 40, 44.
 PÉRICLÈS, 8.
 PHÉNIX, 46.
 PHIDIAS, 8.
 PIGENOT, 15.
 PINDARE, 2, 4, 7, 9, 13 et suiv., 22, 40, 41, 43, 51, 57, 67, 73, 79, 88, 91 et suiv., 101, 103, 104, 107.
 PLATON, 7, 12, 29, 30, 40, 107.
 PLINE LE JEUNE, 108.
 PLUTARQUE, 70.
 PRIAM, 46.
 PYGMALION, 33, 64.
 PYLADE, 18, 102.
 QUINTILIEN, 17.
 ROUSSEAU, 107.
 SALOMON, 9, 10, 12, 13, 14, 107.
 SATURNE, 61.
 SAPPHO, 8, 19, 39, 57, 63.
 SCHELLING, 74, 102.
 SCHILLER, 18, 19, 30, 33, 39, 92, 95, 102.
 SEEBASS, 15.
 SÉMÉLÉE, 75, 87.
 SERVIUS, 13.
 SINCLAIR, 61.
 SIRIUS, 23.
 SOCRATE, 83.
 SOLON, 56.
 SOPHOCLE, 8, 17, 39, 40, 41, 43, 44, 51, 57, 60, 62, 89, 91, 96 et suiv., 103.
 STRICH, 24.
 THALES, 56.
 TITHON, 27, 33.
 TYRTÉE, 37.
 UHLAND, 61.
 ULYSSE, 33, 46.
 URANUS, 23.
 VALÉRY, 104.
 VIGNY, 105.
 VILLEMAIN, 106.
 VIRGILE, 13, 15, 17, 44, 84.
 VOSS, 46.
 WIELAND, 19.
 WINCKELMANN, 4.
 WOLF, 14.
 ZEUS, 19, 75, 85, 87.
 ZUNTZ, 91.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	I
------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

ENFANCE ET JEUNESSE

A. LES ESSAIS.	3
I. <i>Geschichte der schönen Künste unter den Griechen</i>	3
II. <i>Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen</i>	9
B. LES TRADUCTIONS.	15
C. LA POÉSIE DE HÖLDERLIN JUSQU'EN 1798	21

SECONDE PARTIE

FORMATION DU NOUVEL HELLÉNISME DE HÖLDERLIN

A. LES FRAGMENTS D' <i>Empedokles</i>	41
B. LES ESSAIS.	45

TROISIÈME PARTIE

LE LYRISME MYTHIQUE

A. TRANSFORMATION DU LYRISME DE HÖLDERLIN	60
B. LES ÉLÉGIES.	63
C. LES ODES.	68
D. LES HYMNES.	72
E. DERNIÈRES TRADUCTIONS ET DERNIERS ESSAIS	90
<i>Pindare</i>	91
<i>Sophocle</i>	96
CONCLUSION	101
BIBLIOGRAPHIE	109
INDEX DES NOMS CITÉS.	109

Vu le 27 mars 1936.
*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*
H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :
Le Recteur de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.

BRODARD & TAUPIN
COULOMMIERS-PARIS
(France)
24111-5-36.

